DUYGU ÇAĞI

2 | MAYIS - HAZİRAN 2016
KDV DAHİL 14 ₺
İSTANBUL

MARTIN HEIDEGGER
Felsefe ve Şiir

ORHAN DURU
Cönk Söylemler

LÂLE MÜLDÜR
Gizli Bir Aşkın Anatomisi

ENİS BATUR
Vas/ziyetnâme

EBRU OJEN
NECMİ ZEKÂ
Öyküler

YÜKSEL ARSLAN
CANSU ÇAKAR
OSMAN ÇAKMAKÇI
ÖMER ŞİŞMAN
BURAK FİDAN
BERİL GÜN
MUAMMER KIRANOĞLU
SERDAR KOÇAK
AYHAN KURT
MELİSA KURTCAN

ISSN 2458-9039
9 772458 903905

DUYGU ÇAĞI

Şiir • Öykü • Felsefe • Sanat

Sayı 2 • Mayıs - Haziran 2016
İki ayda bir yayımlanır

ISSN: 2458-9039

Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü
Yayın Yönetmeni : Osman Çakmakçı (ocakmakci@hotmail.com)
Editör: Burak Fidan (fidan.burak@gmail.com)
Yardımcı Editörler: Muammer Kıranoğlu, Çağrı Uluer
Düzelti: Ceylan Kara
Tasarım ve Uygulama: Fatih Mutlu
Kapak Görseli: Orhan Duru

Adres:
Kemeraltı Cad. Sevgi Han No: 34 kat: 4
Karaköy - İstanbul

Baskı:
ŞAN OFSET
Adres: Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No: 50 Kağıthane - İstanbul
Tel: 0212 289 24 24 Pbx
Faks: 0212 289 24 31
E-posta: info@sanofset.com

ŞİİR

Georg Trakl 4, Serdar Koçak 12, İrfan Yıldız 13, Ayhan Kurt 14, Ömer Şişman 15, Murat Çelik 126, Baran Çaçan 127, Nur Alan 128, Berna Terziahmetoğlu 130, Elvin Eroğlu 131

ÖYKÜ

Necmi Zekâ 44, Ebru Ojen 46, İsmail Pelit 49, Ozan Çınar 53, Muammer Kıranoğlu 57

METİN

Lâle Müldür 10

DEFTER

Orhan Duru 77

YAZI

Osman Çakmakçı 8. Enis Batur 20, Melisa Kurtcan 38, Burak Fidan 60, Martin Heidegger 93, Senem Kurtar 117, Tarık Günersel 134, Barış Acar 142, Çağrı Uluğer 149, Muammer Kıranoğlu 175

SÖYLEŞİ

Alan Badiou 27, Ebru Ojen 66, Ilgın Deniz Akseloğlu ile Cansu Çakar 88

SANAT

Aliye Berger 7, Beril Gün 65, Yüksel Arslan 82, Melisa Kurtcan 84, Cansu Çakar 86

ŞARKI

Avni Anıl 132

İÇİ DIŞA BOCA EDİŞ

Osman Çakmakçı 178

DİPNOT

Osman Çakmakçı 182, Muammer Kıranoğlu 185

GEORG TRAKL

ÇOCUKLUK

Almancadan çeviren Osman Çakmakçı

Yemiş yüklü mürver ağacı; sakin çocukluk
Mavi mağarada. Geçmişte kalmış patikada,
Şimdi yabani otların iç çektiği eski patikada,
Düşünüyor suskun dalla; yaprakların hışırtısı

Aynı anda mavi dere yankılanıyor kayalarda.
Uysal karatavuk inliyor. Bir çoban
Suskun izliyor sonbaharın tepesinden aşağı yuvarlanan güneşi.

Mavi bir an ruhtan başka bir şey değil şimdi
Ürkek bir geyik çıkageliyor ormandan ve geniş vadilerde
Eski çanlar ve kasvetli köyler uyuyor huzur içinde.

Daha dindar biliyorsun anlamını karanlık yılların
Serinlik ve sonbahar yalnız odalarda;
Ve kutsal mavide yankılanıyor vazıh adımlar ahenkle.

Usulca şangırdıyor açık bir pencere; gözyaşları
Yükseliyor tepedeki yıkık dökük mezarlığın manzarasında,
Söylencelerin anısı söylüyor; yine de ara ara ruh ışıldıyor,
Anımsayınca sen insanları, esmer-altın günlerini baharın.

SAATLER ŞARKISI

Karanlık bakışlarla bakıyorlar birbirlerine
Sarışın, ışıl ışıl âşıklar. Dikenli loşlukta
İnce, arzulu kolları dolanıyor iç içe.

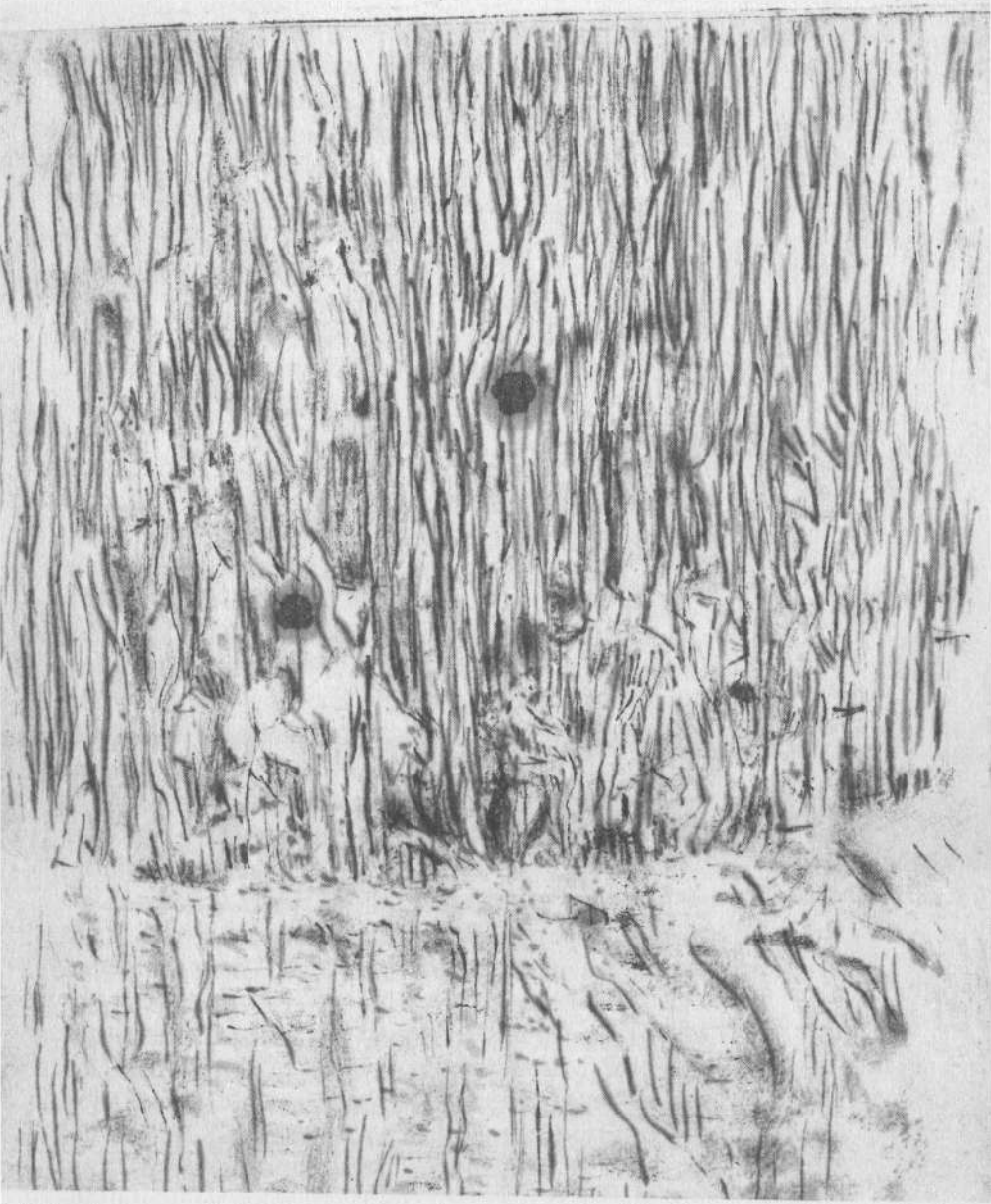
Mora parçalanıyor kutsanmış ağızlar. Yuvarlak gözleri
Aksediyor bahar öğle sonrasının esmer altınını,
Kıyısını ve karasını ormanın, yeşildeki akşam korkusunu;
Anlatılamaz uçuşunu kuşların belki de, henüz doğmamışın
Patikası geçiyor kasvetli köylerden, ıssız yıldızlardan,
Ve yıkık dökük bir maviden viran bir şey görünüyor zaman zaman
Sarı buğday hışırdıyor usulca tarlada.
Hayat zor ve çiftçi öfkeyle sallıyor tırpanını,
Marangoz topluyor devasa ışınları.

Sonbaharda yapraklar erguvana döner; adanmış ruh
Gezinir berrak günlerde; olmuştur üzüm
Ve şen şakraktır hava geniş avlularda.
Geçmiş meyveler daha tatlı kokar; yumuşaktır gülüşü
Neşeli olanın, müzik ve dans gölgeli kırlarda;
Alacakaranlık bahçede, adımları ve sessizliği ölü çocuğun.

GRODEK

Akşamları yankılanır sonbahar ormanları
Ölümcül silahlarla, altın sarısı ovalar
Ve mavi göller, onların üzerinde güneş
Kasvetle yuvarlanır öteye; gece basıyor bağrına
Ölmekte olan askerleri, yaban yakınışlarını
Dağılmış ağızların.
Ama usulca toplanıyor çayırlıkta saçılmış kan,
Öfkeli bir Tanrının yaşadığı kızıl bulutlar,
Toplanıyor usulca, aysar serinlik;
Bütün yollar kara çürümüşlüğe çıkıyor.
Gecenin ve yıldızların altın dallarının altında
Kız kardeşin gölgesi yalpalıyor suskun korulukta
Kahramanların hayaletlerini selamlamaya, kanayan başlarını;
Ve sonbaharın karanlık flütleri çalıyor usulca sazlıklarda,
Ey gururlu keder! Siz pirinç sunaklar
Bugün devasa bir acı besliyor ruhun sıcak alevini,
Henüz doğmamış torunları.

ALİYE BERGER - LÂLE MÜLDÜR



Al sana bir pırlanta güneş
Fırlatıp atman için
Çürümüş bataklığa

OSMAN ÇAKMAKÇI

BİR İMKÂNLAR İMKÂNI OLARAK YAŞAM

Her karşılaşmanın (hem tesadüfi hem de yazgısaldır karşılaşmalar) yeni bir temas ve dolayısıyla yeni bir ilişkinin imkânı olduğunu söylememiz gerek. Yaşam, ancak bu karşılaşmaları, demek temasları çoğaltarak genişler ve sınırına kadar yaşanabilir. Her yeni karşılaşma, yeni bir ilişki, ilişki de yeni bir yaşam alanı imkânıdır. Şiir, edebiyat ve felsefe ve elbette sanat bize bu yeni karşılaşmalara kendimizi açmamız gerektiğini ima ederler. Şiirle (sanatla) bu karşılaşmaları tanır ve onların yeni imkânları önümüzde açan olaylar olduklarını biliriz. Sanat insanı eğitir ve insanı kendisini yoğurarak yeni biçimlere girmeye, yeni özlere kavuşmaya, en başında da yeni imkânlara açmaya teşvik eder, cesaretlendirir. Sanat der ki, her şey mümkündür. Düşündüğünüz her şey, onları düşünebildiğinize göre, imkânlıdır. Eğer imkânlı olmasalardı düşünülemezlerdi de. Düşünmek keşfetmektir, yani üstü örtülü olanın örtüsünün çekip alınması ve böylelikle yeni bir gerçekliğin açığa çıkarılarak var olan gerçekliğe katılması ve böylece de gerçekliğin genişletilmesidir. Şiir gerçekliğin genişletilmesi ve insanların önüne yeni yaşam imkânlarının açılmasıdır.

Karşılaşma dünyası körlemesine yaşadığımız bir dünyadır. Yani dünya yüzünde körlemesine, önyargısız ve ön tedbirsiz dolaşmayan hiç kimse önceden belirlenemeyen karşılaşmalara maruz kalmaz. Eğer kendimizi önceden sınırlar ve kendimize çok katı, keskin yaşam yolları belirler ve o yalnızca o yollardan yürümeye karar verirsek, karşılaşmalarımızı da sınırlarız. Karşılaşmaların sınırsız ve her daim mümkün olması ancak kendimizi oluşa sonsuza dek açmamızla gerçekleşebilir. Duygu Çağı, böyle bir şeydir işte. Karşılaşmalara bütün varlığımızı açmak. Her şeyin bütün boyutlarıyla bize nüfuz etmesine izin vermek. Böylece şeyler ve hakikat kendisini bizde gerçekleştirecektir. Bizde gerçekleşen yaşamın kendisi olacaktır ve böylece biz de yaşamı gerçekleştirmiş olacağız.

Bütün sanat, en başından, ezelden beri bir konuşma ve ilişki talebidir. Yazan herkes diğerleriyle konuşma, demek ilişki kurma talebinde bulunur. Çünkü Yaşam ancak ilişkide gerçekleşir. Özgürlük ilişkide gerçekleşir. Sevgi ve nefret ilişkide gerçekleşir. İlişkinin olmadığı yerde yaşam da yoktur. Yalnızca Hiçlik vardır. Yaşam durağanlığa, muhafaza etmeye eğilimlidir. Ama hâlbuki Yaşam aktif olmakla, eylemde bulunmakla var olur. Eğer eylemde bulunmasaydık yaşam hep aynı kalırdı. Bu da sıkıcı olurdu. Ama rahatımız da yerinde olurdu. Eylemek, çaba göstermek yorucudur, ama işte Yaşam ancak eylemekle, demek var etmekle, inşa etmekle gerçekleşir. Yapmak, her zaman için yapmamaktan üstündür. Eylem, her zaman için durağanlıktan iyidir. Çiçekler bile çaba göstererek açarlar. Bütün canlılar didinerek var olurlar. İnsanlar dâhil.

Yaşam spekülatiftir, felsefe de öyle. Sanat ise, özellikle de şiir, gerçekçidir. Ne ise onu söyler. Bizi yeni yaşamlara cesaretlendirir. Ancak sanatla yoğrulmuş olanlar yaşamı tanıyacaktır.

LÂLE MÜLDÜR
GİZLİ BİR AŞKIN ANATOMİSİ

Bazı aşklar gizli başlar. Bazı aşklarsa şiddetli ve apaçık. En kuvvetli aşklarsa dostluk şeklinde başlayanlardır. Derken sokakta bir naylon poşet gördüm. Beyazdı ve arada kıpırdıyordu. Kedidir herhalde diyerek yanına gittim. Bir şey değildi ve geri yürüdüm. Neydi ne diyordum – gizli bir aşkın anatomisi diyordum.

Nosetura mi yerasis a booksiwafosetora.
ByeByeMissAmericanPie.
Ona monamonyeah, ona monamonyeaaaah

İlk tanışmamız benim bir konferans salonunda yapacağım konuşma üzerine olmuştu. Konuşma yapacağımı öğrenen O, ilk iş kendini orada oğluyla bulmuştu. Bir köşede ayakta bekliyorlardı. Ters ayak atışı ve tuhaf bir kahkahayla gizli aşk başladı. İçimde yoğurt gibi bir şey yanıyordu. İçimde bir şeyler yanıyordu ve içimde tüten en son ateş O'nun varlığıyla canlanıyordu.

Özetus: Nasıl kendisi büyük bir yazar olmak istedi, nasıl hiçbir arkadaşı olmadığı için yalnız kalmış ve sis ve duman ve bulut... whenyou'redownandtroubledyou, justcalloutmy name. Winterspringsummerorfallallyou'vegot do is call.

Sonra yavaş yavaş bana kaçırdığı edebi fırsatları anlattı.

Ah fakirlik fakirlik diye inletti masayı. Etraftakiler gözlüklerini ararken, fakirlik edebiyatını ondan iyi kimse yapamazdı. Shit, bir de deliliği. 3-5 deli arkadaşı vardı. Bunlardan bir tanesi sevgilisi sayılırdı. Bunu derken ayağa kalkardı. Ve bir aşağı bir yukarı yürümeye başlardı. Bu da oluşurken tropik yeşil ve tropik bit yeşil iki rengin karışımı odayı kaplar, herkes birden heyecanlanırdı.

Özür dilerim delilik/fakirlik, delilik/fakirlik !!! diye öne fırladı, sonra ise bağırdı. Ahg sevilen diller! İşte neredeydi Apollo, Zeus, Afrodit, Eros? O'nun günahlarını aşıyorlar mıydı acaba? Eros, Eros dedi ve Eros'un orasını elledi. Ayasofya değil ya bu, dedi içinden.

Arabamda sürerken, seni düşünürken! Bırak müzik konuşsun her şeyi...

Lookmyeyesarehollowgrounds.
Bak gözlerim boş yuvalar ve temkinimdeki bükülmeye bak...
Bak gözlerim boş yuvalar ve temkinimdeki bükülmeye bak...
Bak gözlerim boş yuvalar ve temkinimdeki bükülmeye bak...
- This is a man's world...

SERDAR KOÇAK

ÂŞIKLAR

kaderin eli titredi
düştü aşk kırıldı
halbuki yekpare gerekir
hayatın o başlangıcında

kimse ölmedi meğer
ondan titredi eli
yorgun yatıyordu beden
karanlık gecenin ortasında

iklimler geçti hızla
kimi girdaptı zaman
halbuki yekpare gerekir
iki inatçı âşığa

ışıklı yıldızlar aktı
ovalarda bekledi sular
kaderin eli titredi
hayatın o başlangıcında

IRFAN YILDIZ
PARLAK BİR ÖLÜM ÜZERİNE

iki gündür yanıyor cenaze ateşi
iki ayrı yerde harlanmış genç ölü
üç gün bekletecekler buzlu köy aracında
kimi almanya'dan gelecek kimi amerikanya'dan
toplanacaklar cenaze ateşinde
çok yakındılar ya yaşarken
gömemiyorlar taze ölüyü
kimi görmemiş 15 yıldır kimi 20
ama özlemişler ölü yüzünü
çok önceden parçalanmış bir yüzde gördüm bu yalnızlığı
çekiçle ezilmiş yüzde kalmamıştı hiçbir anlam
fakat bu anlamsızlığa coşkuyla ağlıyorlardı
nedense ölüsü daha çok mıknatıslıyordu ahaliyi
ah o yakınlar acıyla dağlanan
ah o yakınlar yarı ömürce özlemsiz durabilmiş
nasıl da duramıyorlar ölüden ayrı
yırtınıyorlar görmek için yıkandığı ânı
ve gömülme eyleminin çılgın esrimesini
görmek için ip eğiriyorlar zamana
dul kadın ve yetim çocuk şaşıyor eskiden görmediği kalabalığa
bu kadar mı mutluyduk seviyorlar mıydı bizi bu kadar
neden çatladı o yürek dağıldı nar gibi bedene
kor tenin yalazında oturdu martı çığlıkları
neden saklanıyorlar bir ölü kokusuna
-ölmek de hak değil mi, diyor avrupalı baba
yaşamak ya da ölmek, gitmek ya da gelmek seçimdir, diyor
erken dönüş yapan erken ölür diyor bilmeyen
çok çay söyleyen bonkör selam veren
nasıl bir yolculuk bu yaşamdan ölüme derinden dirime
çatal olup takılıyor birbirine havada iki kelime

AYHAN KURT

YENİLMEK VE EVE DÖNMEK İSTİYORUM

Birkaç j. komd. ere...

Beyaz kanadımız rahimde kaldı, artık kızıl zar
Diğeri, siyah olan, devlete rehin: öksede anka
Bulutları aralayıp baksalar, rüzgârın kızına sorsalar
Bulamayacaklar bizi, eksik miyiz yokuz tanrı katında

İşte buradan başlıyor tarih dediğimiz matem şarkısı
Akort bozuk, solo berbat, üstelik yanlış nota basıyor
Yeryüzüne sürgün sürüngen kanatsızların intikamı:
Göklerin sustuğu yerden devlet başlıyor

Kamu vicdanında meleklere yer yok! bu yüzden
Arkadaşlarımız azrail'in kanat sesini duyamadan ağdı
Âlemlere şarapnel hızıyla kapandı kristal kefen
Tabiatla cilveleşip perilerle sevişen kimse kalmadı

Bitti rüya, bitti ispinozun göknar dalıyla ebedi raksı
Kuytu zamanda melekle sütkardeşliğini unuttu yarasa
Tanrı yoruldu, kuğu amansız bir hasede boğuldu suya karşı
Kurşun askerlerin cenazesinde sadece devlet vardı.

| ÖMER ŞİŞMAN

▶

Dilimiz olmadan konuşamaz mıyız
Benim dilim var ve merak ediyorum
Delikler neden var
Neden dilimiz olmadan
konuşamayacağımızı söylüyorlar

Dilimle yemekleri dilimserim
Ağzımın içinde dilimi hareket ettirerek
Bunu ne ara öğrendiğimi de bilmeden
Sesler çıkartırım öylece
Konuşma meydana gelir

Buraya kadarını anladım
Peki dilimiz olmadan konuşamaz mıyız

Bu bisikleti ben sana verdim değil mi
Ertuğ'a yeni bisiklet almasak vermezdim
Aldık, verdim

Ama sen n'aptın
Ben bakıyorum böyle arada pencereden
Mevlüt'e bindirdin

Yavrum bak ben seni severim
Ama dayanamadım da geri aldım
Tesisatçının oğlu binsin diye mi

Futbol topu alınacak, ikiniz
Videokaseti alınacak, ikiniz
Hep siz mi söğüşleneceksiniz

Bak sen beni anladın
Al geri bisikleti, ister bindirme
İster bindir bunca anlatmama rağmen

Al geri, sen almazsan eskiciye vereceğim zaten

çocuğun burnu tutuldu
yanakları iki yandan bastırıldı
açılan ağza yemek akıtıldı

tükürmemesi için tehdit edildi

bir bardak da su verildi

gözyaşları
yağlı peçetenin yağsız tarafıyla
silindi

Uyku kontrolörleri odalarda geziyor
Uyumak, Kuzey Kutbu'nda uyanmak
Londra'ya Doğa Tarihi müzesine gitmek
Tokyo'ya uçmak istiyorum

Uyku kontrolörleri odaları denetliyor
Uyku kontrolörleri lideri Charles Dickens
"Bizi zecri tedbirler almak zorunda bırakmayın" diyor.
Uykumuz geliyor.

Dilimiz olmadan konuşamaz mıyız
Kaderi geri saramaz mıyız
Dilimiz damağımıza yapıştığında
Kader ağlarını ördüğünde

Gözlerimizle öldürdüğümüzü
Gözlerimizle diriltemez miyiz
Sözlerimizle süründürdüğümüzü
Sözlerimizle dikeltemez miyiz

ENİS BATUR
VAS/ZİYETNÂME

Geçen gün aklıma
vasiyetnamemi yazma düşüncesi
düştü; insan her an ölebilir.
Michelet, Günlük, 1820

64 yaşındayım. Karasu'nun, Arno Schmidt'in, Faulkner'in, Broch'un 65 yaşında öldüklerini birden, öylesine, aklıma getirince, aydım: Pekâlâ bir yıllık ömrüm kalmış olabilir önümde!

Ayrıca, 65'inde ölenler listesi çıkarmaya kalksam kimbilir nasıl uzun giderdi. Böyle durumlarda kişi iki avunma kaynağı buluyor çarçabuk. Birincisi, hastalık ya da ölüm endişesi içinde sıkça yüzdüğüm için beni gevşetmeye çalışan genç arkadaşlarıma da söylüyorum: Ben *bugün* -sözgelimi- Ataç'tan, Tanpınar'dan, Benjamin'den, Necatigil'den, Rilke'den, Balzac'tan... daha 'yaşlı'yım, demek, pekâlâ (bis) çoktan ölmüş de olabilirdim. İkincisi, edebiyat dünyasında 90'ına yaklaşan, 90'ını aşmış bir dolu şaire, yazara rastlıyoruz: Demek, pekâlâ (bisbis), önümde uzunca bir süre de olabilir. Gelgelelim, iki avunç kaynağından birincisi iyi güzel de, ikincisi pek çelimsiz, kırılgan: Herkesi iyimser doğurmuyor anası.

Sorun, 2006 yılında, yaşamöykümün annemle ilgili bölümünü yaşlılık ekseni üzerinden yazmaya niyetlenmemle tetiklendi gibi geliyor bana.

Bir kataloğun içine düştüm sanki, çok sayıda asal metne yolum düştü. Metnin, "Yılkı"nın üçüncü bölümünü yazarken öldü annem, o gün bugün geri dönebilmeye içimi hazırlamayı başaramadım. Buna karşılık 'yaşlılık', usul usul alanına çekmeyi sürdürdü, giderek "son evre" konusu kişisel boyutlar alarak üzerime çöktü; son beş-altı yıl içinde sık kalem oynattım o bulanık alanda, ölçümlere ve kıyaslamalara başvurarak müziç, handiyse marazî bir zeminin, hepten olmasa bile yarıyarıya tutsağı oldum.

Günümüzde ortalama yaşam süresi enikonu -sözgelimi yüzyıl öncesine göre- uzadığı için *henüz* 'yaşlı' kategorisinde görülmediğimin bilincindeyim: Yaşlılığına doğru ilerleyen, ona günden güne yaklaşan olgun yaş kesimi üyeleri arasındayım. Gelgelelim, konu avunmaya, kendini avutmaya geldiğinde, bunun herhangi bir yararını göremiyorum.

Öte yandan, ömrüm erken ölüm kaygısına kilitli geçti, arkamda bir dolu iz bırakarak. Yarın ölsem, büyük olasılıkla başkalarının gözünde de erkence ölümlerden biri sayılacak sonuç. Bana gelince, hem de nasıl: Daha yaşamak, yazmak, yapmak isterim işin doğrusu; "bunca yıl yaşadım, yeter bana" cümlesini ölümünden hemen önce kurmuş olan Ataç'dan şimdi dört-beş yaş büyük olmama karşın, o noktaya bir hayli uzaktayım ya, tavrımda bilgelikten eser yok.

Daha yaşamak — çoğu insan, yaşı ilerlemiş olsa bile ister, istiyor bunu. Yaşamaya doyamadığından mı, yaşanası kimi şeyleri yeterince ya da hiç -henüz- yaşamadığını düşündüğünden mi, yoksa düpedüz ölümle birlikte herşeyingeridönüşsüz ve geleceksiz biteceğini, tersi yönde bir inanca bel bağlamasına karşın anladığından mı? Yanılmıyorsam tek tük istisna uzun yaşayanlardan, uzun yaşamın, uzun süren ve ağırlığı gitgide artan yaşlılık çağının peydahladığı yükten yorgun düşmelerden çıkıyor. Yaşlılık üzerine ürpertici denemesinde Tahsin Yücel, Ömer Asım Aksoy'un "bedenim kafamı taşıyamıyor artık" deyişini anıyordu; benzeri bir yakınmayı G. B. Shaw'dan okuduğumu anımsıyorum.

Azımsanamayacak sayıda kişinin *daha* yaşamak istemediği, yaraşır tek felsefî edimi (Camus) gerçekleştirme yolunu seçerek, yaş durumundan bağımsız biçimde hayatına son verdiğini görmezden bilmezden gelemeyiz. Tamıtamına bu metni yazdığım sırada, 6 Ekimi 7'sine bağlayan gece intihar ettiği haberi kültür gündemine oturan has sinemacı Chantal Akerman'ın 65 yaşında olduğunu öğreniyor, kendimi oturduğum sandalyeye kıskıvrak düğümlenmiş hissediyorum. Uzaktan da olsa, ağır sancılar içre yaşadığını ve yaptığını bildiğim Akerman'ı, ne bir yıl önce ölen annesini kuşattığı (bir koşutluk!) ve henüz gösterime girememiş son filmi, ne yakında Londra'da açılacağı kesinleşmiş büyük sergisi bu kararlı adımdan geri döndürebilmiş demek — tartım peşindeki terazim, bir o yana bir bu yana hızla inip çıkıyor iki kefesi arası.

An geliyor, gelebiliyor, daha yazmak, daha yapmak isteği daha yaşamak isteksizliğinin karşısında yenik düşüyor. *Dahası, niye ki:* Bu eşik atlanıyorsa, *yeterli* anlama erişilemez olduğu için.

Daha yaşamak isteği, çoğu kişide soyut ya da belirsiz gerekçelere, kimilerindeyse, tıpkı Perec'in trajik örneğinde olduğu gibi somut bir listeye dayanır. Kimseninki soylu ya da soysuz görülemez, varsa vardır. Gerekçeler bir biçimde yapmak fiilinin etrafında toplanır, gelecek zaman kipinde ve bu fiil bazan bir altfiile ağırlık tanır. Benim gibi hayatının eksenine belli bir uğraşı oturtmuş olanlar gün gelir tartarlar: Daha yaşamak'ın*içinde* daha yazmak'ın*şimdi* payı ne kadardır?

Her uğraş alanının kendine göre irili ufaklı sıkıntılar peydahlayabildiğini yadsıyamayız. Yazma uğraşı da öyle: Sık sık, yoğunluk dereceleri değişen bunalımlar içre geçer ömür. Başlangıç döneminin ayrı, özel sallantılarının ardından, otuz yılı aşkın bir zaman dilimini katededurayım, benzerlerim gibi bunalım kesitleri içine girip çıktım defalarca; tıkandığım, savrulduğum, debelendiğim oldu, dip bölgelerden besbelli geri dönmüşüm ki, hâlâ buradayım. Şu var: Bugün, burası "son evre"nin içinde artık — bunu duymadığım, taşımadığım an yok. Birbaşına kronik zonklama yaratmaya yetiyor *bildiğim.*

Kimileri şaşırabilir: *Vasiyetname*, benim gözümde bir tür *alt* yazı/n türü; sıkı çalışılırsa sıkı bir güldestesi inşa edilebilir. Burada, Haçlı Seferlerine çıkmadan önce şövalyelerin ilk örneklerini verdiği, kişinin mal varlığının ölümünden sonra paylaşımına ilişkin talimatlarını içeren hukuksal belgeden sözetmiyorum doğal olarak: Yazınsal vasiyetname, kimi örneklerde düz anlamıyla (yapıta ilişkin direktif ve dilekler üzerinde), kimi örneklerdeyse simgesel anlamını öne çıkararak kâğıda düşülmüş metinler.

Türün en ünlü klâsik ürünü, François Villon'un 1461-62 yıllarında, otuz yaşında sırra kadem basmazdan önce yazdığı soluklu dizi şiiri *Vasiyetname*, ölüm *önünde* benzeri olmamış bir monolog. O metni de, aynı çizgiden gelme başkalarını da bir kenara ayırıyorum, bağlam gereği: Beni asıl ilgilendiren, modernlerin yapıtları çerçevesindeki kaygılarını taşıyan 'belge'ler — dördü üzerinde duracağım.

Stéphane Mallarmé, 8 Eylül 1898 günü, Valvins'deki yazlık evinde, karısının ve kızının gözü önünde, gırtlağını güçlü bir el sıkıyormuşçasına bir tıkanma geçirdi. 58 yaşındaki şair, 'son'unun yaklaşmış olabileceği düşüncesiyle, biraz kendine geldikten sonra masasına oturarak, eşine ve kızına hitap eden kısa bir mektupta, ardından neyse ki çiğnenen vasiyetini bildirdi — 9 Eylül sabahı, ikinci bir atak sonucu ölecekti.

Mallarmé'severlerin pek iyi tanıdığı bir mektuptur bu ve bir bakıma, Verlaine'e yazdığı ünlü, 16 Kasım 1855 tarihli, girişiminin özüne ışık tutan mektubun son halkasını oluşturur. Pek azı tamamlanmış, önemli bir bölümü taslak halinde kalmış çalışmaları konusunda acımasız bir kararlılıkla dileğini dile getirir: "Dolayısıyla, yakın". Kafka'nın vasiyetinin bir benzeri. Vasiyeti yerine getirilmiş olsaydı, "İgitur"den "Kitab"ın çatı notlarına pek çok uzantıdan yoksun kalacaktık.

Şüphesiz, yaşı gereği, hazırlıklı sayılmazdı şair. Ertesi günkü ölümünden hemen önce, bir gün aradan sonra mektubu temize çekmeye başlamış, gerisini getirememişti. İçeriği değişecek miydi? İlk krizin yarattığı panik duygusu biraz olsun dinmiş

idiyse, ola ki daha ayrıntılı bir dilek çizelgesi çıkarabilecekti. Vakti, yaşam enerjisi yetmemiş.

Doğal olarak, Mallarmé'nin mektubunun hukuksal açıdan vasiyetname değeri taşıyıp taşımadığı tartışılabilir; gelgelelim, beni bu bağlamda asıl ilgilendiren, Latinlerin *testamentumscribere* kategorisinin içinde gizlenen yazılı yazınsal vasiyetnameler. Victor Hugo'nun 9 Nisan 1875 tarihli (dileyenin internetten bugün indirebileceği) "Vasiyetname"si, yetkililerce gününde onay verilmiş, yarıyarıya düz anlamıyla o tanıma giren, yarıyarıya da yazınsal direktifleri içeren belge çift kutupludur: Şair, gayrımenkûllerine ve yayımlanmış kitaplarının kontrat bağlamına değgin saptamalarının ardından, kendi deyişiyle "büyük yekûn" oluşturduğunu vurguladığı binlerce sayfalık günışığına çıkmamış elyazmalarına konuyu getirir: Henüz yapıt statüsüne geçmemiş o kapsamlı corpus hakkında haklı bir duyarlık göstermiştir vasiyetinde: Korunmaları, tasnif edilmeleri, işlenmeleri konusunda titizliği ortadadır. Birkaç ay önce günlüğüne yazmıştır: "Yazıma uygun ruh hali çalışmadan, imtinadan ve ölüme istek duymaktan geçiyor. Buna ayak uydurmaya çabalıyorum". (*ChosesVues*, 1874 sonu). Yola "Ya şimdi neye yararım ben? Ölmeye" dizesiyle başlamamış mıdır? Altı ay sonra not düşecektir: "Bu sabah, elyazmalarımı düzenlemeye başladım". Altından kalkamaz Hugo; kitaplarına girmemiş şiirlerinin *durumu* üzerinde daha önce durmuştum. (Bkz: *MCT*, s.).

Bir 'vasiyet yazısı"ndan sözedebileceksek, en canalıcı iki kaynak-metnin Orta Avrupa'dan geldiğini belirtmeliyiz. İlki, okurun önüne ancak 1974'de InselVerlag yayınıyla çıkan, 1921 sonbaharında yazıldığı kesinleşmiş, Rainer Maria Rilke'nin D*as-Testament*'i. Şairin temel bir belge sayarak emanet ettiği, toplamı 40 sayfayı bulmayan, parçalı buçuklu metin demeti bir bunalım kavşağından çıkagelmiştir: Bir aşk depremi yaşayan Rilke, 1912'de başladığı *Duino Ağıtları*'nı erdiremeyeceği endişesi üzerine çökmüş, içinden geçtiği büyük iç çatışmanın yarattığı tıkanmaya odaklanır.

Rilke'nin *Vasiyetnâme*'si, yazılışından üç-dört ay sonra Muzot'da, 1922 Şubatında yaşayacağı

patlama gerçekleşmemiş olsaydı başka bir gözden okunacaktı, bugün bambaşka bir gözle okunuyor. Metni *Merlin'e Mektuplar*'la yanyana, içiçe okumak sağlam yol: Baladine Klossawska'nın ruh dünyasında doğurduğu kasırgayla *Ağıtlar*'a çok uzun sürmüş bir duraklama döneminin ardından yeniden dönme ve bütün dış dünyayla ilişkisini dondurarak yoğunlaşma isteği arasında yarılan şairin düştüğü kavurucu kayıtlar. *Ağıtlar*'a önceden yazılmış bir şerhi çağrıştırıyor o önceden yazılmış parçalar. Ayrıca, yüzyılın en derin toplamları arasına giren şiir toplamı yazılamayabilirdi de: Nasıl değerlendirecektik *Vasiyetname*'yi, şiirleri öngörebilecek miydik?

Tam yirmibeş yıl olmuş, "Artık Devam Edemeyeceğim" başlıklı, Musil'in ölümünden çok sonra ortaya çıkan vasiyetname taslaklarını konu edindiğim denemeyi yazalı. Söyleyeceğimi söylemişim orada, ama sözkonusu dört -ayrı- taslağın içerdiği bir boyuta neden sonra, 'Batık' izlekli metinlerimde sokulduğumda o imgenin Musil'de de sımsıkı durduğunu ya -zamanında- görememiş, ya görmüş olsam bile yakıcılığını kavrayamamışım: "Bu yapıtın (*Niteliksiz Adam*) batışı benim açımdan açık denizde bir geminin batışıyla bütün bütüne çakışıyor".

Vasiyet metinleri 1932 yılından, yaklaşık on yıl daha yaşadı Musil; gelgelelim, 1932'de enflasyonun sıfırladığı maddi kaynakları daha sonra düzelmedi, düzelemedi. Sürgün yıllarında gördüğü ufak desteklerle güç belâ çarklarını döndürdüler Martha-Robert çifti. 14 Nisan 1941 günü, öğle saatları, yemek öncesi yıkanacağını söylemiş yazar, banyodan dönmeyince Martha içeri girmiş, 13.30 suları, önce yerde yatan eşinin şaka yaptığını sanmış — 1, rue des Clochettes, Cenevre, 62'sinde, beyin kanaması.

'Batık' konusunu, "Büyük Kitab"ı yazarken yerliyerine oturtamamışım, hayıflanıyorum, gönderek iliştiriyorum. İyi ama, bir geminin batışı bunca yıl sürebilir mi? Bir kitabın, hele ki "büyük"se, sürebiliyor pekâlâ. Vasiyetname taslaklarından birinde, "kişi hesap yaptığında, otuz yıl bir yıl gibidir" der Musil ve "tasarlamak"tan "gerçekleştirme"ye

giden "yoğun çekirdek"e değinir.

Herşeyin içinde, çünkü dibinde beklediği, gözün erişemediği batıktaki gömü.

64 yaşımdayım ve birkaç yıla yayılan bir ara dönemin, geçiş döneminin ardından hayatımın yeni bir dönemine açıldım. Başkaları tersini düşünebilirler, ki şu yaşta ve konumda açıkçası umurumda olmaz, benim gözümde önem taşıyan bazı temel kitaplar, "inşaat"ımın kimi ana durakları üzre yolda, yolumdayım. Malraux'nun daha önce de andığım acılı yargısını anımsayarak soruyorum kendime: Bu yaşa olmaya, hiç değilse olmaya başlamak için mi, yoksa aç ya da çok yakında, ölmeye mi geldim?

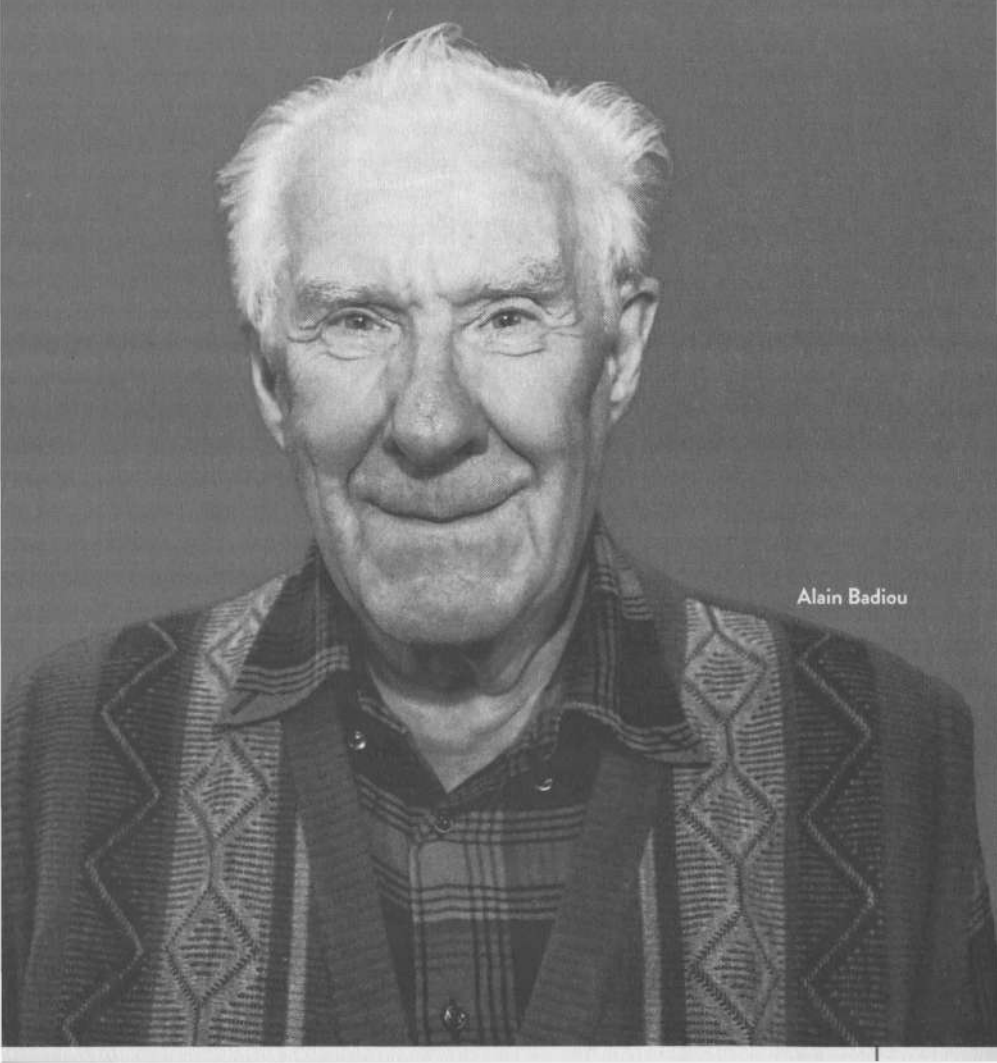
Şüphesiz, olmak bir yana, olmaya başladığını sanmak dayanaksız kuruntuların başında geliyor belki de. Arkamda kalan elli yıla, 14 yaşımdan bu yana bende toplananlara baktığımda, *bir yere* varabilmek için önümde bir elli yıl daha olmalıydı diye düşünüyorum. Pişmesi vakit ve yatırım sürekliliği istiyor insanın, hamlıktan görece uzaklaşmak onyıllar gerektiriyor.

Dostum Petrarca, 64'ünde yazmış dostu Guido Sette'ye mektubunu, *Bir Yüzyılı Kateden Güzergâh*'ı; onu, bir başka yaşamöyküsel mektuba, *Geleceğe Mektub*'a sıçrayarak okurken, vebanın kol gezdiği, depremlerin belini kırdığı Avrupa'da XIV. yüzyılda yaşamakla *şimdi burada* yolunun yolcusu olmak arasında uzunboylu fark olmadığını gördüm. Bu metni, benzer ruh haliyle, iki defterin ortasına gelsin, yazdım: İlkinde yazdıklarımın dökümü ve benden sonrasına ilişkin dileklerimi ve talimatlarımı sıraladım, ikincisinde üzerinde çalıştığım, hazırlıklarını sürdürdüğüm tasarılarımı ağırladım — Mefistoteles'in kapısında, elimi tokmağa uzatmak üzere, ne ki kararsız.

ALAIN BADIOU
SÖYLEŞİ

Fransızcadan çeviren Selin Tekman

Filozof Alain Badiou bir "istisna" olarak ele aldığı mutluluk sorunsalını sorguluyor. Ve özellikle duygusal ve politik şartları betimliyor.



Alain Badiou

Niçin mutluluk kavramını tekrar sorgulamalı? Ve gerçek mutluluktan konuşmalı?

Alain Badiou: Mutluluk kavramı, gerçeği söylemek gerekirse -ki bugün buna söz veriyorum-, büyük ölçüde tatmin olarak adlandıracağım bir kavramdır. Yani, mutluluğun şekli, temelde kişinin kendisine böylesi bir dünyada mutluluğa ayrılan yerin nasıl muhafaza edilebileceğini sormasına dayalıdır. Bundan dolayıdır ki bana hayali gibi görünen bir mutluluğa karşı, 'gerçek' sözcüğüne, gerçek mutluluğa vurgu yapıyorum: Hiçbir serüveni, dahası hiçbir riski mümkün olabildiğince içermeyen bir mutluluk. Zannediyorum ki mutluluğun modern anlamdaki kavrayışı, esasen, risk almamaktır, güvenin eşlik ettiği bir mutluluktur. Mutluluğun bu yeni pazar alanının parolası, "uyum"dur: Dünya ile uyumlu bir ilişki, arkadaşlarınla, eşinle, vs. Mutluluğun ülküsü, burada, biraz da vaktiyle "ev yaşamındaki huzur" olarak nitelendirilen şeydir. Bununla birlikte herkes çok iyi bilir ki çift olmak, tam tersi zor ve tehlikeli bir serüvendir. Öncelikli olarak mutluluk, kurulu bir yer işgal etmeğe bağlıdır: Hoşa giden bir iş, hoşa giden bir evlilik, çocuklar. Elbette ki bir işsizlik deneyimi yaşamayı kimse dileyemez. Çünkü bu tamamıyla bir aptallık olurdu. Sadece buradaki stratejik nokta şu ki, eğer felsefi bakış açısı devreye girerse, mutluluğu tatmin duygusuna indirgeyebilir miyiz?

Bu felsefede klasik bir tutum. Peki getirdiği yeni öneriler nelerdir?

Alain Badiou: Felsefe ile mutluluk arasındaki bağın varlığını doğrulayan bu tutumu -kabul ediyorum ki klasik bir tutum- burada yeniden ele alıyorum. Bu, Platon ya da stoacılarda görülen, antik felsefeden beri şüphesiz ki varlığını sürdüren bir tezdir. Ama oldukça yersiz kaçan bu tutumdan çıkarmamız gereken sonuç, felsefenin, doğal kavrayışı rahatsız ettiği, kavrayışın o kendiliğindenliğini bozduğu fikridir. Yani aslında mutluluğun toplum kuralınca egemen olan kanısı, kendiliğindenliğin büyük ölçüde kodlandığını söyler ve bu kendiliğinden olan şeyse, toplumun bize kesin gözüyle baktırdığı şeydir.

Bu aynı zamanda felsefenin, mutluluğu bir sorunsal olarak ele aldığından beri niçin toplum kuralınca egemen bir kanı ile çatışmaya girdiğini gösterir. Felsefenin, Platon döneminde sofistlerce yapılandırılmış olması gibi. Ve günümüzde de dergiler ya da psikoloji kitapları tarafından yapılandırılıyor olduğu gibi. Bundan dolayıdır ki mutluluk, felsefi olarak tartışılmış ve münakaşa konusu haline getirilmiştir, çünkü diğer felsefi sorunsallardan farklı olarak bu paylaşılan bir sorunsaldır. Gerçekten, "Varlık, varlığında nedir?", "Matematiksel bir gerçeklik var mıdır?" gibi sorular sadece meslektaşlarınızla tartışabileceğiniz sorulardır.

Zannetmeyin ki bu sorunsalları, onların tarihlerini, teorik gerekliliklerini küçümsüyorum, aksine onlar, genel anlamıyla düzen sorunsalını ele alabilmemiz için gerekli olan teorik iskeleti ve teçhizatı sunuyorlar. Ama felsefe, bu kadarıyla yetinemezdi, onun, aşk gibi, mutluluk gibi herkesçe paylaşılan sorunsallarla karşı karşıya kalması gerekir. Felsefe, en sonunda, genel özlemlerimizden doğan sorular hakkında tasalanmak zorundadır, aksi takdirde meslektaşları arasında, sadece tek bir alan üstüne yazılmış sorunları tartışan akademik bir disiplin olarak kalmaya mahkûm olur. İşte bu noktada felsefe, kendisini bir savaş meydanının tam üstüne konumlandırır. Baskın olan fikirlerle çatışma içindedir.

Mutluluğu tanımlamak için "istisna" kavramına başvurmak niye?

Alain Badiou: Mademki mutluluğun kavranışına dair bir sınava tabi tutuluyorsunuz, o halde onun istisnai konumu sorunsalına da dalmanız gerekecektir. Kendisini sıradan tatminlere indirgememiş olan gerçek mutluluk, onu bir istisna konumuna getiren anlardan ve tercihlerden ibaret olsun da, varoluşun genel geçer kuralı nasıl olmasın? Özünde, ortak bilinç, her ne kadar bu görüşü maskeleyip görünmez kılmış olsa da, yine de yeterince yaygın olan "mutluluğun nadir bulunduğu" görüşünü paylaşır. Buna aşırı önem vermem nereden kaynaklanıyor bilmiyorum ama ben bu meselede aşkı ve lirik olanı nitelemekte tereddüt bile etmiyorum. Aşk, tutku, karşılaşma, varoluşun istisnai anları olarak tasarlanmıştır ve herkesin de derinden hissettiği gibi, gerçekten mutluluk olarak adlandırdığımız şeyi işaret eden işte bu anlardır. Mutsuz olmamayı istemek, şüphesiz ki tamamen arzu edilebilir bir şeydir. Ama mutsuz olmama edimi, gerçek bir mutluluğun habercisi olabilmek için yeterli değildir. Mutluluk, mutsuzluğun basit bir inkârı olamaz, bu bir hediye, tatmin hissinin kurallarını aşan, hayatın bir armağanıdır. Kabul etmeye amade olunması gereken, hayatın sunduğu bir armağan, göze almaya hazır olunması gereken bir risktir. Bu çok önemli, varoluşsal bir tercihtir: Ya sadece tatmine açık bir hayat, ya da bir istisna olarak kabul edilen mutluluğun riskini kabul eden bir hayat. Bu aynı zamanda politik bir sorudur: Ya sadece mutsuzluğun reddi ile uzlaşan insanlar (bu, "yeni filozoflar" olarak tanınanların savunduğu muhafazakâr bir tezdir) ya da mutluluğu isteme riskini göze alan insanlar. Bu muhafazakâr teze göre, insanların uzlaşımı yalnızca mutsuzluğa karşı söz konusu olabilir, mutluluk amacıyla değil. Oysaki Saint-Just, tamamen devrimci bir biçimde mutluluğun, aksine Avrupa'da çok yeni bir fikir olduğunu beyan etmişti.

Niçin mutluluk kavramı ile 'başka bir zaman' algısını Benjaminyen bir tavırla birbirine bağlıyorsunuz?

Alain Badiou: Benjamin, zamanın bağlantılılığı görüşünü önerir, bu görüşe göre birçok zaman vardır: Tek ve ortak bir zaman yoktur, iç içe geçmiş zamansallıklar vardır, hatta bazen birbirleriyle çelişik zamansallıklar. Ve şüphesiz ki politik açıdan ele aldığımız bu mutluluk zamanı, sıradan zamansallığı yoran, tahrip eden bir zamandır. 20. yüzyıl, Bergson'un görecelik teorisi ile birlikte felsefi açıdan, zamansal çokluğun keşfedildiği bir dönemdi. İşte mutluluk sorunsalı bu çerçevede yerini alır.

Gerçekliklerin 'doğru zaman'ı, bu gerçeklikler gerek matematiksel olsun, gerek sanatsal, gerek politik, gerekse aşka dair, mutlu öznellik zamanı olarak tanımlayabileceğimiz, sıradan zamanın akışı içinde sabit kalamayan, başa gelen olayın sonuçlarının yaşandığı zamandır; bu ister istemez bir kesinti, bir kopma zamanıdır, istisnai zaman dilimidir. Bu zamansal istisnanın sonuçlarını kabul etmek, farklı bir zamanı dokumak anlamına gelir. Sağduyumuzun, "âşıklar dünyada tek başınadırlar" derken temelde bahsetmek istediği de budur. Dünyada tek başınadırlar, yani bireyleri çift haline getiren zamanın içinde tek başınadırlar, çiftler sıradan zamanı paylaşmazlar. Bu, gerçek mutluluğun genel karakteristiğidir; evet bu doğru, bir matematikçinin, bir soruyu ancak yalnızlık içinde çözebiliyor olması kadar doğru. Peki bu şartlarda kolektif bir mutluluk nasıl oluşturulabilir ki? Eğer ki coşku, po-

litik mutluluğa uygun düşen bir heyecan haliyse, bu, yeni bir zamanın paylaşımı anlamına gelir. Coşku, bireylerin, sadece maruz kaldıkları değil, aynı zamanda kendi tercihleriyle yazdıkları hikâyeyi öznelleştirdikleri anı betimler. Öyleyse coşku, bize ait olan hikâyeyi yazabilmenin mümkün olduğu kanısını paylaşmakta saklıdır, Françoise Proust'un da dediği gibi, hem de hiç bitmeyecek olan bir hikâyeyi. Bu, bir yoğunluğun, bir tezahürün paylaşımıdır, -Arap meydanlarındaki manifestolarda gördüğümüz gibi- ama aynı zamanda istisnai bir durumun, açıkça politik aktivizm diyebileceğimiz şeyi oluşturan bir emek dâhilinde gözetilmesidir (bitmez tükenmez toplantılar, şafak vakti kaleme alınmış broşürler). Politik mutlulukla ilgi olarak söylemem gerekir ki, ona tanıklık edebilir, hatta sonucuna ulaşabilirim; ve bundan dolayıdır ki politik mutluluk, maalesef tam zamanlı devrimciler hatta bazen profesyonel çerçevede devrimciler üretmeye yönelir...

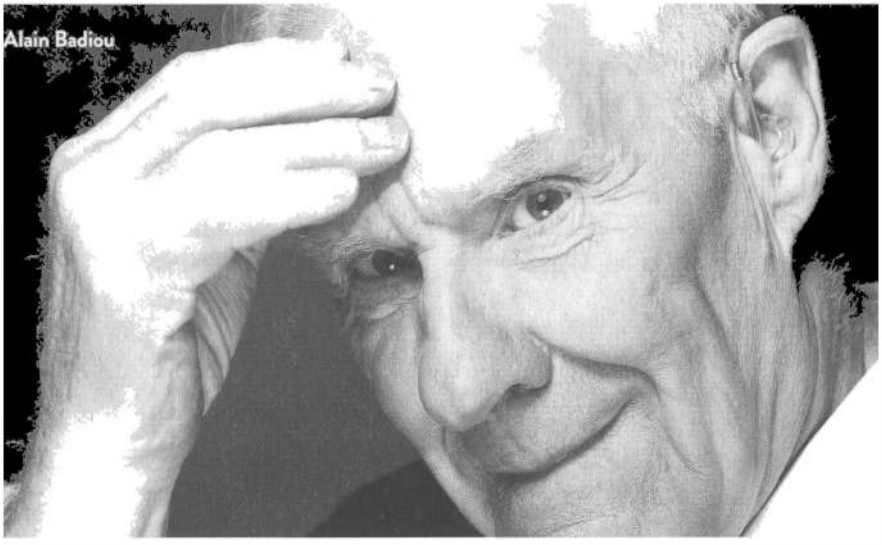
Bununla beraber, siz kendiniz de bu çalışmanın, bu örgütsel pratiğin bir "disiplin" gerektirdiğini yazmıştınız...

Alain Badiou: Uzlaşmak lazım. Bu sözcüğü elbette provoke etmek adına kullanıyorum. Nasıl ki çağdaş politika dağarcığında en nefret edilen sözcük "komünizm" olduğu için onu kullanıyorsam. Anlıyorum ki politikanın olaysal gücü korunup savunulmaya çalışılıyor. Ama bana öyle geliyor ki, politik bir sürecin oluşumu, istisnai bir disiplin, zamansal bir devamlılık gerektirir, politik bir kırılmanın sağlayacağı enerjinin yetmeyebileceği zamansal bir devamlılık. O halde, bir yaratıyı, dahası, bir disipline boyun eğen bir yaratıyı öngören buluşlardan nöbeti devralmak gerekir. Arzu ederseniz, "disiplin" sözcüğü, deneyim ve yaratı sürecinde olan bir ressamın, kendi yalnızlığı içinde, kendi kendine empoze ettiği disiplin manasında da algılanabilir. Tıpkı bir matematikçinin, bir problemin çözümü süresince kendine empoze ettiği amansız disiplin gibi. Mademki bir istisnanın içine konumlanıyorsunuz, o halde ister istemez kendi kurallarınızı, kendi prensiplerinizi yaratma noktasına gelirsiniz ve işte bu bağlamda disiplin, özgürlükten ayırt edilemez bir hale gelir. Bu disiplin anlayışı her defasında yeniden yaratılır.

Niçin "sadakat" sözcüğü ile "sadakat" kavramını aynı minvalde kullanıyorsunuz? Bir kavram, politik olmaktan çok etik değil midir?

Alain Badiou: Sadakat sözcüğünün bir zıt anlamı var: İhanet etmemek. Benim için ise sadakat, ihanet etmemek ile, yani kendi olumsuzlaması ile tanımlanabilir bir şey değil. Bir olaya sadık olmak, -ki sadakat, her zaman için kırılmanın başladığı ana olan sadakattir, bir dogmaya, bir doktrine ya da siyasi bir çizgiye değil- yapılmış bir şeyi yeniden yaratmak ya da öne sürmektir, sanki olayın kırılma gücüne yeniden erişmektir. Bu, muhafaza etme prensibi dışındaki her şeydir; bu bir hareket prensibidir. Sadakat, kırılmanın kendisinin süreklilik içindeki yaratılışını belirler. Muhafazakâr sadakat ise, tam tersine, birinin düşman olarak addedilmesi, dışlanması gerektiğinin beyanından ibarettir, dahası, yaşanan ilk olaya karşı uyumsuzluğundan ötürü belki de soyunun tüketilmesi gerekliliğine dayanır. Bir olaya duyulan sadakat, öznel bir sorumluluk gerektirir. ancak uyum gösterme hali, sadakatte, bu öznel sorumluluğa karşı tarafsız ve kayıtsız olan bir çeşit nesnelliğin paylaşımını varsayar. Bu bağlamda sadakat, etik olmaktan çok

mantıksal bir kavramdır: Başlangıçtaki öznel sorumlulukla tutarlılık içinde ve mantıksal olmak, siyasette birbirlerini arkadaş olarak addeden insanlar arasındaki kolektif bir tartışmadan geçer. Bu çok büyük bir fark değildir, ortak bir problemi olan ama bunun yanı sıra doğruyu yanlıştan ayırt etmeye ve de tanımlamaya imkân veren prosedürlere sahip olan matematikçiler arasında gördüğümüz gibi. Politikanın özü, düşmanlarımızla, ancak arkadaşlar arasındaki o uzlaşmanın ilk ve temel koşulu altında karşılaşıyor olmamızdır. Sadakat, ortak bir tartışmaya dâhil olan kişilerin, eğer aralarında bir uyuşmazlık olursa, bu uyuşmazlığın hiçbir şartta düşmanlarla olan uyuşmazlıkla bir tutulmaması gerektiğini göz önünde bulundurmak gibi bir görevleri olduğu anlamına gelir.



Politikanın kaynağı için terör diyebilir miyiz?

Alain Badiou: Karşıt çelişkiye ve sınıf çelişkisine olan bütün bir çelişkinin, sınıf düşmanlığı ile özdeşleştirilmesi her zaman bir felaket olmuştur. 19. yüzyıla özgü terörist mutsuzluk, var olan tek çelişkinin sınıfsal çelişki olduğunu öne sürmüştü. Aksine, politik bir çelişkinin her zaman için bir topluluğa özel olduğunun ve arkadaşlar arasında çözülmesi gerektiğinin anlaşılması adına tartışmanın ne kadar gerekiyorsa o kadar sürmesinin esas olduğunun her daim hatırlanması gerekir. Siyasette sabırsızlık, bu bakış açısına göre tehlikelidir. 20. yüzyıl komünizmine özgü terör, kişilerin kendisinden çok (burada varsayılan zalim bir kişi), mutlulukla tamamen zıt olan sabırsızlığın, temkinin ve ekstrem noktada bir kuşkunun harmanına bağlıdır (varsayılan zalim bir karakter). Bunu anlamak için korkunç bir şiddetle toprakların kolektifleştirilmesini üstlenirken aynı zamanda da baktığı her yerde düşmanlar gören Stalin'i düşünmemiz yeterlidir... Oysaki, başka yerde olduğu gibi siyasi düzende de, güven duymayı ve sabırlı olmayı, sabra ve zamana şans vermeyi öğrenmemiz gerekir.

Hayatınızın yönünü belirleyen tesadüfler nelerdi?

Alain Badiou: Tiyatro ve felsefeden önce ilk olarak babamın bir cümlesi vardı. İkinci Dünya Savaşı süreci, resmen varoluşumun devamını belirleyen bir "ekran-hatıra" oluşturmuştu. O dönemde 6 yaşındaydım. Direnişin bizzat içinde yer alan babam, -Kurtuluş hareketinde Toulouse'un belediye başkanıydı- duvarımıza askeri operasyonlar ve özellikle Rus cephesinin evrimiyle ilgili büyük bir harita asmıştı. Haritanın üstünde Rus cephesinin çizgisi, raptiyelerle tutturulmuş ince bir sicimle işaretlenmişti. Birçok defalar, bu raptiyelerle birlikte sicimin yerinin değiştirilişini çok fazla soru sormaksızın gözlemlemiştim.

Savaş ve politik durumlarla ilgili konulara gelince, babam, çocuklarının gözünde kanunsuz adam misali, kaçamak davranırdı.

Bir de şuna bakalım: Hayatı nasıl yaşamalı?

Alain Badiou: 1944 yılı ilkbaharındaydık. Bir gün, Kırım'daki Sovyet saldırısı esnasında, babamın, Almanların batıya doğru geri çekilişini net bir biçimde belirtmek amacıyla haritanın üstündeki şu sicimi sola kaydırışını gördüm. Sadece ilerleyişleri durdurulmuş değil, bundan böyle bölgenin geniş bir bölümünü de kaybetmiş durumdaydılar. Parlak bir kavrayış içinde, ona dedim ki: "O halde, belki de savaşı kazanabilir miyiz yani?" ve ilk defaya mahsus, babamın cevabı çok netti: "E herhalde Alain! Bunu istemek yeterli."

Bu cümle sizin mottonuz mu oldu?

Alain Badiou: Bu cevap, gerçek bir babacan söylemdi. Şartlar ne olursa olsun, istenilen ve karar verilenin esas önem taşıdığı inancını ben babamdan miras aldım. Nerdeyse her daim muhafazakârlığını koruyan egemen görüşlere karşı ben de nerdeyse her daim isyankârdım ve hiçbir zaman artık geçerliliğini koruyamayan bu yegâne inancımdan vazgeçmedim. Siz iradeyi çok önemli buluyorsunuz. Bununla beraber, büyük bir felsefi gelenek olan stoacılık, insanlara mutlu olmak için başa geleni istemeyi öğütler. Dünyayı değiştirmeyi istemektense olduğu gibi kabul etmek daha akla uygun değil mi?

Kaderimiz, 1940'lı yıllarda savaşı kaybetmiş olmaktı. O halde bir stoacı, hepimizin petainist* olmasının mantıklı olduğunu mu söyleyecekti?

*(*Pétainist, 2. Dünya Savaşı sırasında Fransız Mareşal Philippe Pétain'in görüşlerini benimseyenlere denir)*

Alain Badiou: Pétain, taşraya yaptığı ziyaretleri sırasında zafer kazanmıştı, kolaylıkla ülkesini savaşın en amansızına karşı koruduğu düşünülebilirdi. Kabul etmeli miydik? Ben stoacılığa, küvetinin tabanı altından olan, kaderin kabulünü öğütleyen, para babası Seneca'ya güvenmiyorum. Ayrıca, hayatını gereksiz yere riske atmayı ve dünyanın yasalarına baş kaldırmayı absürd addeden çok koyu materyalist, Epikürcü de var. Ama bu doktrin nereye varır? Gelip geçen günün tadını çıkarmaya, Horatius'un ünlü 'Carpe diem'ine mi? Bu sansasyonel değil. Antik çağın bu akla uygunluklarında temel bir egoist unsur var, o da şu: Kişi, bu dünya, başkalarının hayatını yerle bir edebilir mi diye endişe etmeksizin olduğu gibi olan bu dünyada kendisine sessiz sakin bir yer edinmelidir.

Bu etik egoistlerin kaynağı nedir peki?
Alain Badiou: Bu akla uygunluklar, tarihsel şartları bizimkine çok benzeyen Roma İmparatorluğu'nda gelişti: Politik ve ekonomik sistemin gerektirdiğinin tam tersi bir yönelimi uygulamaya ve tanımlamaya çok az şans veren küresel bir hegemonya. Bu tarz bir durum, olması gerekenin bu dünyada mümkün olan en iyi yeri bulmak adına bu sisteme uyum sağlamak olduğu fikrini her yerde destekler. O halde, "gerçekçi" felsefe, "Dünyanın değişebilirliği görüşünden tümüyle vazgeçelim, oturalım oturduğumuz yerde" mi demeli? Ya da Pascal Bruckner'in, bu inatçı muhafazakârlıktan sağladığı çıkarımda olduğu gibi "Batılı yaşam tarzı tartışılamazdır" mı demeli? Kabullenemiyorum. Başka şey istiyorum ben. Bu benim babamın mottosuna olan sadakatimdir.

Savaştan sonra sizi tiyatro ile karşılaştıran bir profesör vardı. Bu karşılaşma niçin bu denli belirleyici olmuştu? Tiyatro, nasıl bir yaşam rehberi haline dönüşüverdi?
Alain Badiou: Eğitimim sırasında okula biri gelmişti, gelir gelmez de Racine'den, Corneille'den ve Molière'den başlamıştı. Bizim hoşumuza gitsin gitmesin, birinci sınıftan itibaren onları titizlikle okuyup öğrenmemiz gerekiyordu, çünkü her sene, her birimize birer oyun düşüyordu; program buydu. Ama bir insanla karşılaşmak, size sunulan bir programla karşılaşmaktan çok daha kolaydır. Ve işte benim başıma gelen de buydu. Dördüncü sınıftayken, tiyatroyu bizim de dâhil olabileceğimiz bir mucize olarak gören bir Fransızca hocasıyla karşılaşmıştım, ona göre esas olan, okuyup öğrenmek değil, oynamaktı. Her gönüllünün, içinde kolaylıkla kendine bir yer edinebileceği bir tiyatro topluluğu yaratmıştı. Ve böylelikle ben ve diğerleri giderek birer aktöre dönüşmüştük. Ne tesadüf ama! Bu bir çeşit nefes alma molasıydı bizim liseli sıradan hayatlarımızda. Sahneye çıkardık, kocaman bir kalabalığa karşı, yüz yüze ve dahası biraz sonra olacaklardan tek sorumlu bizlerdik. Bu aynı zamanda tam da babamın söylediği gibiydi, "İstemek yeterli"! "Scapin'in Dolapları" oyununda, başrolü oynuyordum, yani Scapin'i, bana biçilen rol kurnazlık ve hazırcevaplıktı. İlk repliğimle birlikte kendimi sahne ışıklarının altına attığım o anı titreten bir heyecanla hatırlıyorum.

"Bu ne hal senyör Octave, neyiniz var sizin? Bu ne dalgınlık? Sizi hiç bu kadar perişan halde görmemiştim doğrusu" işte bu replikle birlikte sahneye zıplayarak kendimi, bilinmezlik hissi yaratan yabancılarla dolu bir seyirci kalabalığına doğru atmam gerekiyordu. Evet, tiyatro yapabilmek için onu istemek ve orda olmanın ekstrem zorluğuna kulak asmamak lazım; koskocaman bir kalabalığın önünde ışıklar altında yapayalnız kalmak, sahne korkusuyla birlikte, trak yaşama riskine başkaldırmak lazım.

İnsanın, nereye gideceği belli olmayan bu dünyayı ve dahi kendini korumasında insani bir eğilim, öznel bir muhafazakârlık var mıdır sizce?
Alain Badiou: Evet, insan aklında, hayatın kendisinden gelen, son derece korumacı bir şeyler var. Her şeyden önce, yaşamaya devam etmek lazım. Spinoza'nın, "kendi varlığında sürüp gitmek" olarak tanımladığı gibi, kendini korumak lazım. Babam, "irade acı çektirebilir" derken bu korumacı eğilimi kendi içimizde zaman zaman dize getirmemiz gerektiğini söylemek istiyordu. Tiyatro, aynı zamanda canlı bir bede-

nin bir kurguya hizmet ettiği andır. O zaman işte bir şeyler, bu basit 'hayatta kalma' içgüdüsüyle çelişkiye düşer. Oyunculukta, kendini bütünüyle sergileme riskini üstlenmenin mucizevi kararı vardır. Dördüncü sınıftaki hocam sayesinde işte ben tüm bunlarla karşılaştım. Tiyatro, benim birincil çağrımdı. Ve hep dönüp dönüp ona geldim.

O halde siz tiyatroda karar misali bir tesadüfle karşılaştınız...

Alain Badiou: Aslında ben, her şeyden önce biriyle karşılaştım; Fransızca hocamla. O, tiyatroyla karşılaşmanın canlı aracısıydı. Bu tamamen Platon'un "Şölen"'de anlattığı şeydi; felsefenin kendisi her zaman için biriyle karşılaşmaya bağlıdır. Bu, Alkibiades'in Sokrates ile karşılaşmasının olağanüstü hikâyesinin anlamıdır. Bu biriyle karşılaşma boyunca, ötekiyle olan ilişkiye, kendini sergilemeye, karara, arzulara dair sorular sorulur. Bütün bunlar sizi tehlikeli ama harikulade yaşamsal bir durumun içine düşürür.

Bir diğer karşılaşmanız ise, Jean-Paul Sartre felsefesi ve okumasıydı. Hayatın yönelimi açısından felsefeyi seçmek niye?

Alain Badiou: Sartre aracılığıyla karşılaşmış olduğum felsefe de tıpkı tiyatro gibi, babamın mottosunun bir uzantısı aslında: "İstemek yeterli!"

Ben Sartre'a çok temel bir noktada sadık kaldım: "Hiçbir şey yapmamak için, içinde bulunduğumuz durumu öne süremeyiz." Bu, Sartre'ın felsefesinin temel noktasıdır. Durum her ne olursa olsun, hiçbir zaman harekete geçmeyi, karar vermeyi ve istemeyi sona erdirecek denli haklı olamaz. Sartre için bu, özgür irade anlamına gelir ve koşullar ne olursa olsun, kişi kendine olan sorumluluğundan kurtulamayacağına göre, bir duruma anlam katan şey sadece özgür iradedir. İçinde bulunduğumuz durum, arzularımızın istediği şeyi imkânsız kılıyor gibi görünürse, o halde arzularımızı imkânsız kılan bu durumu radikal bir şekilde değiştirmeyi istemeliyiz. İşte Sartrecı öğreti budur!

Mutlu olmak hususunda felsefenin ne gibi bir yardımı olabilir bize?

Alain Badiou: Mutluluk, muktedir olduğunu bilmediğin bir şeyde aslında muktedir olduğunu keşfettiğin anda saklıdır. Mesela, aşkla karşılaşmanızda, o kökten muhafazakâr bencilliğinizi berbat eden bir şey keşfedersiniz: Varoluşunuzun tümüyle bir başkasına bağlı olduğunu kabul edeceksinizdir. Bunu tecrübe etmeden önce, buna dair en ufak bir fikriniz bile olmaz. Aniden kendi varlığınızın, bir başkasının varlığına duyulan bağımlılıkta var olduğunu kabullenirsiniz. Ve kendinizi korumak için alışkanlıkla almış olduğunuz tüm önlemler, varlığınızın içine aniden yerleşiveren bir başkası tarafından mahvedilebilir. Sonrasında bu kökten yeniliğin etkisi altında yaşamaya devam etmek için bu mutluluktan sonuçlar çıkarmaya çalışmak, mutluluğu doruk noktasında tutmayı denemek ya da onu yeniden bulmaya, yeniden şekillendirmeye yeltenmek gerekecektir. O halde bu mutluluğun bazen tatmin duygusuna rağmen varlığını sürdürdüğünü kabul etmemiz gerekir.

Mutluluk ile tatmin duygusunu niçin karşıt olarak düşünüyorsunuz?

Alain Badiou: Öncelikle mutluluk, tamamıyla eşitlikten yanadır, öteki kişi meselesini eritir, iki kişiyi bütünleştirir, öte yandan hayatta kalma bencilliğine

dayalı tatmin duygusu, eşitliği yok sayar. Üstelik tatmin duygusu, bir tesadüfe ya da karara bağlı değildir. O, ancak bu dünyada kendimize iyi bir yer, iyi bir iş, güzel bir araba ve yabancı ülkelere tatiller sağladığımızda varlığını sürdürür. Tatmin, elde etmek için uğruna savaştığımız şeylerin tüketimidir. Bütün olup bitenden sonra, uygun bir yer işgal etmeye çalıştığımız böylesi bir dünyada güzelliklerin tadını çıkarmak içindir.
Öyleyse mutluluğa nazaran tatmin, dünyanın normlarına göre başarının ve öznelliğin kısır bir figürüdür. Bir stoacı, kolaylıkla şöyle diyebilir: "Tatmin olmuş olmaktan tatmin olun." Bu, aşağı yukarı herkesin paylaştığı, anladığı sıradan bir tutumdur. Bununla birlikte, bir filozof olarak, mutluluk olarak adlandırabileceğim değişik bir şeyin var olduğunu söylemekle yükümlüyüm. Ve felsefe, yalnızca tatminin yıkıcı olan tarafına ulaşıldığını anladığı zaman, insanlığı her zaman için gerçek mutluluğa doğru yöneltmeye çalışmıştır.

Eğer mutluluk, güçlü bir varoluşun ve imkânsız gibi görünenin imkânlı kılınabilmesinin tadını çıkarmak olarak tanımlanırsa, mutlu olmak için dünyayı değişmek gerekli midir?
Alain Badiou: Dünyayla normal bir bağ kurmak, tatmin ve tatminsizlik diyalektiği tarafından yönetilir. Temelde, bu bir talep diyalektiğidir, onu "dünyanın sendikal vizyonu" olarak adlandırabiliriz. Ama gerçek mutluluk, sosyal hayatın normal bir kategorisi değildir. Mutluluk talep ettiğinizde, hayır cevabını alıyorsanız, önünüzde iki olasılık vardır. Birincisi, sizin kendinizi değiştirmeniz ve bu imkânsız şeyi talep etmeye son vermenizdir. Mutluluk size yasaklanmıştır ve tatmin duygusu ile yetinmeniz emredilmiştir. Boyun eğersiniz. Bu, muhafazakârlığın öznel köküdür. İkinci olasılıksa, Lacan'ın da dediği gibi, arzunuzdan vazgeçmemektir, ya da babamın dediği gibi, istediğinizi istemeyi bırakmamaktır. Öyleyse, sizde olan insanlık figürünü kurtarmak için, imkânsızın buyruğuna girmektense dünyayı değiştirmeyi arzulamanız gerekecek bir an vardır.

O halde dünyayı ancak mutlu olursak değiştirebiliriz, öyle mi?
Alain Badiou: Evet! Mutlu olma ideasına sadık kalarak ve mutluluğun, tatmin duygusuyla hiçbir benzerlik taşımadığı gerçeğini savunarak. Dünyanın efendileri değişimi sevmezler, dolayısıyla eğer siz bütün engellere rağmen başka bir şeyin mümkün olduğunu savunmayı seçerseniz size bunun yanlış olduğunu her şekilde kabul ettirmeye çalışacaklardır. Bu, tam da şu anda Yunanistan'da yaşanan problem: Yunan halkı dedi ki: "Biz sizin finansal tiranlığınızı istemiyoruz. Biz başka türlü yaşamak istiyoruz". Avrupa Birliği de onlara şöyle cevap verdi: "Siz, kendi isteklerinize ters düşse dahi bizim isteklerimizi istemelisiniz ve hâlâ istemediklerinizi istememeye devam ederseniz, başınıza nelerin geleceğini göreceksiniz!" İnsanlar gönüllü köleliği reddettiklerinde, tehdit edilirler. Öyleyse Yunanlılar, tatmin-tatminsizlik diyalektiğinde sıkışıp kalmayı talep etmekte değiller. Onlara empoze edilenin tersine, başka bir şeyin mümkün olduğu kararına varabilmeyi istediklerini açıklıyorlar. Bizler bir ütopya eğiliminde olmadığımıza göre: Bütünüyle muhafazakâr olan ekonomistlerin çoğunluğu, Yunanistan'ın borçlarının yeniden düzenlenebileceğini açıklıyorlar, elbette ki borçların tamamıyla silinebileceğini söylemeden. Ger-

çekte, Avrupalı yöneticilerin imkânsız addettikleri şey, bir halkı bu noktada, karar versin diye bırakmış olmak. Öyleyse, bu makul bir ekonomik yaptırım değil, ama politik bir cezadır. Bu, tatmin edilmemiş bir tatmin adına, mutluluk istencinin cezalandırılmasıdır.

"Asla yaşamıyoruz ama yaşamayı umut ediyoruz ve her zaman mutlu olmaya hazırlanıyoruz, oysaki asla mutlu olamayacağımız kaçınılmaz bir gerçek" diye yazmıştır Pascal. Gerçek bir mutluluk sizce de umut edilmemeli midir?

Alain Badiou: Bu çok meşum bir cümle! Ama Pascal yazdığına göre, şüphesiz ki, öteki dünyada ahret mutluluğunun bizi beklediğini düşündüğü için yazmıştır. Felsefede, mutluluğun imkânsızlığını ileri sürenlerin hepsi, bir başka mutluluğu vaat ederler çünkü bilirler ki mutluluğun imkânsızlığını empoze ederek hiçbir okuyucuyu coşkulandıramazlar. Dolayısıyla, şapkalarından ilahi bir mutluluk çıkarıverirler. Ben, her zaman hayal edilen ama asla ulaşılamayacak olan bu mutluluk tezine tamamen karşıyım. Bu yanlış. Mutluluk kesinlikle mümkündür ama muhafazakâr bir tatmin kılığında değil. Kararlarımızda ve karşılaşmalarımızda aldığımız riskler koşuluyla mümkündür ancak, nihayetinde tüm bu tercihler, ister tek bir an'a sunulmuş olsun, ister bir başkasına, bütün bir insan hayatına sunulmuştur.

Peki sizde neler mutsuzluk yaratır? Hastalık, hayatın içinde 'kaza' olarak niteleyebileceğimiz şeyler, dramlar, sancılı ayrılıklar ve kopuşlar?

Alain Badiou: Mutluluk ile tatmin arasında bir fark olduğu gerçeği, mutsuzluk kelimesinin parçalanışını da beraberinde getirir. Derin birer tatminsizlik olmakla yetinen mutsuzluklar var. Ama en yıkıcı durumlarda bile mutluluğa giden yolun tamamen kapalı olduğu çok nadirdir çünkü konum ve olasılığın önemi yer değiştirir.

İki bacağı da sapasağlam olan biri için üç adım atmak bir şey değildir; tedavi sürecindeki bir felçli içinse bu, engin bir mutluluktur. Öyleyse, mutluluğun yürürlükten tümüyle kaldırıldığını asla söylememeliyiz: Olasılık ile olasılıksızlık arasındaki bir sınırda, belirli bir durumunun içinde şekil değiştirerek varlığını sürdürmeye devam eder. Mutluluk, genel ve soyut olasılıksızlıkların empoze edilmesine izin vermememizden ibarettir aslında.

Peki ya mutsuzluk nedir sizce?

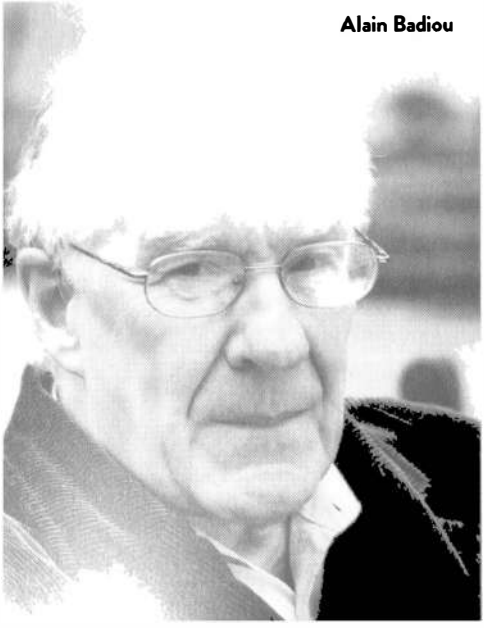
Alain Badiou: Mutsuzluğun birincil tanımı için, olasılıksızlığın ekstrem bir şekilde yayılışı ve ciddi bir tatminsizlik hali diyebiliriz. Ama bunun yanı sıra mutsuzluk, mutluluğun bozguna uğramış hali de olabilir. Her daim bir tesadüfe, dolayısıyla da bir mutluluğa bağlı olan ve benim de öyle kabul ettiğim sadakat normu, bu mutluluk arayışının devamlılığını buyurur. Sadakat, etik olan tek emirdir ama bu emir, tüm risklere karşı bir güvence değildir. Mutluluğun yıkımları olduğunu da kabul etmek gerekir. Ve bu yıkımları oluşturan etmenler farklı farklıdır. Kimisi bıkkınlıktan, terk edilişten çıkagelir, kimisi sadakatsizlik ya da ihanetten. Benim felsefemde, kötü olan, mutluluğun yıkımından öznel olarak sorumlu olma olgusudur. Ben bunu bir felaket olarak adlandırırım. Bu, en az şiddetli bir mutluluk kadar korkunç bir deneyimdir. Muhafazakârlar, yıkımları çok severler çünkü onlar, bizleri tatmin duygusu ile yetinmeye davet etmek için birincil argümanlarını mutluluğun yıkımına dayarlar.

Bununla beraber, yine de diyorsunuz ki "Yıkım, 'var olmamak'tan yeğdir"...

Alain Badiou: Ah evet! Bir yıkım tehlikesini göze almak yeğdir, dolayısıyla gerçek bir mutluluğun riskini de; daha ilk baştan kendine bunu yasaklamaktansa. İnsanoğlunun, kendisini sosyal mevkiine, yegâne tatminine ve hayvani hayatta kalma içgüdüsüne sürükleyen bu muhafazakâr eğilimini ben "var olmamak" olarak adlandırıyorum. "Var olmamak", gerçekten muktedir olduğun bir konuyu deneyimlemeye yasaklı olmaktır.

Aşk ile arkadaşlık arasındaki bağlar, anlık ihtiyaçların tatmininin hükümdarlığı tarafından değiştirilmiş midir?

Alain Badiou: Günümüzde dünya, ticari bir paradigma olan değiş-tokuş'un ve ötekiliğin temel bir modelini teşkil ediyor. Bizler, ötekiyle olan bütün ilişkimizi, o çok bilinen karşılıklı çıkarların anlaşmalı boyutuna indirgemek için baştan çıkartıldık. İşte bu sebepten günümüzde ayrılıklar, daha önce hiç olmadığı kadar tehditkâr. Bir şeyin hükümsüzlüğünün o prematüre duygusunu çok hızlı bir şekilde hissediveriyoruz, tıpkı ürünlerin çarçabuk modasının geçmesi örneğinde olduğu gibi. Günümüz muhafazakârlığı, sizden her daim yeni çıkan modeli satın almanızı talep eden ve de ürünlerin bu süratli eskiyişini öngören pazar alanı sorunsalı tarafından kemirilmiştir. Tüketici, dünyayı döndürenin ne olduğunu ortaya koyan en baskın nesnel figürdür. Efendilerimiz, kişiler tarafından alınan ürünlerin miktarını kalp çarpıntısıyla takip ederler. Eğer aniden kimse hiçbir şey almamaya başlasaydı, sistem, bowling lobutları gibi dağılıverirdi. Öyleyse, bizler, piyasaya çıkar çıkmaz, sırf yeni oldukları için bütün lüzumsuzluğu ya da öldürücü çirkinliğine rağmen bir şeyleri satın alma gerekliliğine zincirlerle bağlıyız. Gelgelelim düşünüyorum ki bu durum, bundan böyle resmi rekabeti değerli kılan bağları, insanlar arası ilişkilerin genel görünümünü kirletmeden mümkün olmaz.



Alain Badiou

Peki siz sadakate övgüler düzer misiniz?

Alain Badiou: Bir bakıma. Çünkü bu her yeni çıkan ürüne olan takıntı, sürekli olarak modaya uygun giyinmek, mutluluğa zarar veren bir olgudur. Her yönüyle sadakat, bundan böyle tehdit altında olan bir değerdir. Eski arabamıza sonsuza dek sadık kalmaya hakkımız yoktur, hemen bir yenisini almamız gerekir, aksi takdirde ekonomik sistem tehdit altına girer.

Bu mecburiyet, kişisel ya da kolektif evrene nüfuz eder ve bir sürü ayrılığa sebep olur. İşte bu mantığın karşısına babamdan miras kalan mottoyu koymak gerekir:

"İstediğin, arzu ettiğin ve de muktedir olduğunu bildiğin şeyi istemeye devam edebilirsin. Yapabilirsin, öyleyse yapmalısın."

MELİSA KURTCAN

HALAY

Sur'a

"Nietzsche'ye dans neden düşüncenin kaçınılmaz metaforu gibi gelmiştir? Çünkü dans, Zerdüşt-Nietzsche'nin büyük düşmanına, 'ağırlık ruhu' adını verdiği düşmana karşı çıkan şeydir."

Alain Badiou'nun *Başka Bir Estetik* isimli müthiş kitabının dansla ilgili çözümlemesi eşliğinde iddiam odur ki, halay savaştan üstündür ve eğer dans düşüncenin metaforuysa halay özgürlüğün önsözüdür!

Zerdüşt şöyle der, "Uçmayı öğrenen kimse, yeryüzüne yeni bir ad verecek. Hafif olan diyecek ona." ve dans, her türlü ağırlık ruhundan muaf bir düşüncenin imgesidir.

Devam eder tasvir, "Çocuk", der, "masumiyet ve unutuş, yeni başlangıç, oyun, kendiliğinden dönen tekerlek, ilk hareket, yalın olumlama."

Dans, masumiyet ve unutuştur, bedenin mekândaki hareketini tâyin eden tüm kültürel belirlemeleri önceleyen bir edimdir. Ayaklarında ağırlıklarla kavram kavram toprağa çakılmış insanın, bedeninin ağırlığını unutuşudur. Yeni bir başlangıçtır elbet, her defasında başlangıcını yeniden icat ederek oradalığa ve şimdiye armağan eder. Dansta başlangıç hızla erir, bir sonraki adım olur, havalı bir reveransla bitirişe bile karışır. Başlangıç, en büyük hızla unutulan, ama hep orada olan tek seferlik bir icattır. Ve oyundur, oyunsa da halaydır! Tek başına sarf edildiğinde tüm sosyal kalıp ve kaidelerle anlaşılmaya çalışılacağından uygunsuz kaçabilecek her hareket yeniden tanımlanır, oyunun her seferinde yeni baştan icat edilen şimdi ve oradalığına dair kurallarına göre yeniden anlam kazanır. Oynamayı bilmek, binlerce kişiyi yalnızca saf bir zamansallık olan ritimle, mekânda bütün olarak biraraya getirmektir. Kaidesini zamandan alan uzamsal bir bütünlük kurmaktır.

Düğünde kendini ortaya atan genç çocuk, oturduğu yerden utananlara inat akreple yelkovanın yerini değiştirip, yine de kaidesini zamandan alan uzamsal bütünlüğün, bütünden büyük bir parçası olan çocuk... Yeryüzünün tüm ağırlığını, toprağa vurduğu her adımla havanın hafifliğine dönüştüren, ciddiyetsizlik değil de, ciddiyetle dalga geçen çocuk... Kendiliğinden dönen tekerlek ve de, ucu bucağı başı sonu belli olmayan bazen çift sıra bazen iç içe, "mekânda bir çember gibi, kendi kendisini çizen bir çember." İlk hareket, aynı anda atılan her adım, ritmin mekândaki adımların çokluğunu uzamsal bir bütünlüğe çevirmesiyle hareketi kuran, hareketliliğin kaynağını sunan, ve bir adımdansa bir ıslık olmalı kendi kendisini çalan. Yalın olumlama, bedel ödeyen tüm bedenleri, hayatı ıskalayan, ölümlülüğe atılan, fikre tahakkümün doğrudan aracı olan, tüm düşüncenin kaynağı ve ardındaki düşünceyi öldürmek isteyenlerin zulmünü yönelttiği bedenlerin yanyana dizilip inadına, her adımla birleşe birleşe kocaman olmasıdır halay. Yastan, utançtan boşanıp, buradalığın, bedenli oluşun bedenler üstü tek bir bedenin coşkuyla olumlanışı... Dünyaya çakılan kazık... Burada oluşun direnişi, tek tek tüm sosyal kimlikleriyle yitip giden, alınmış, satılmış, artık yalnızca bir sayıdan ibaret olan bedenin yeniden anlamlandırılması... Tozu dumana katan her adımla tözüne töz katması, artması insanın artması!

Halay, kuşattığı toprak parçasının üstünde havayı tavaf eder. Bir adımı diğerinin üstüne atmak derdi olmadan, havayı kuşatılan alana hapsetmek güdüsü taşımayan mekânsal bir belirlenimdir.

"Dansta yeryüzü sürekli havalandırılan bir yer olarak düşünülür, dans yeryüzünün soluk aldığını, soluğu olduğunu varsayar."

Kuşattığı alan değildir, hava değildir, halay başı değil, bir yanındaki değil, tek tek halaya duranların hiçbiri değildir. Sayılamaz yeğinlikteki noktaların ard arda katedilişidir, maddenin sayılabilir ardışık doğasının tam tersidir. Daimi bir nefes alıp veriştir. Doluluk olarak beliren toprakla, boşluk olarak beliren havada, boşluk üzerine bir bahçe ekip biçmektir. Bir kurallar zincirini izleyerek

kendini kat eden, ama ritmin vuruşları arasındaki boşluğu yine keyfiyetle istenilen şekilde bölüp, bir günü 48 yarım saate dönüştürür gibi artırma imkânını da saklı tutar halay.

"Dans kendi doruğuna adanmış bedendir." Bedenin doruğu topluluktur, yığınlar olmayan topluluk, mekânı ayaklarının altına taşıyan, kuralını kendisinden alan, yanındakinin ayağına basılmayışının sebebinin, bunun yasaklanması olmadığı bir idealdir halay.

Sesi mekânda cisme getirir dans, titreşim ve ritim kulaklarda anlam kazanır, bedenden süzülerek mekânda cisim kazanır, cisme geldiği her an bir sonrakine dönüşür. Halay, yadsınan tüm bedenler adına olumlanan koca bir bedenden müziğin süzülmesidir.

"Dans serbest kalmış bedensel itki değildir asla, aksine itkiye itaatsizliktir."

Bundandır ki halay tek tek tüm iradeleri aşan ortak iradenin temsilidir. Adımlar ayağın adım atma itkisine boyun eğerek atılmaz. Her adım bütünün iradesinin tecellisidir. Tüm halaya durmakta ve durmuş olanların tek tek iradelerini içine katan ama aynı zamanda onu aşan bir iradenin kendini gerçekleştirmesidir. Bireysel itkiler halayda akan şeyde erir gider, o yüzden halay bireysel itkiye direnme, bedenin şahsi atılımına itaatsizliktir. Halay başının coşmasını mümkün kılan zamanın esnek doğası ve reel sayıların yeğinlidir. Fakat halay, ortak irade ve kurallarına da itaat etmek değildir, koskoca bedenlerin minik serçe parmakla alıp aktardığı, aslında akmakta olanın yakalanışıdır. Aynı anda atılan her adım, o yüzden bir yakalayıştır. Pek çok her adım, ama tek bir aynı adım...

Yeryüzüne yeni bir isim verir halay, ve adı hafiflik olur. Badiou hafifliğin tanımını şöyle yapıyor, "bizzat kendisi tarafından da, zorlanmamış beden olarak, kendi dürtülerine itaat etmeksizin kendini açığa vurma yeteneğidir." O yüzden bir esintidir, o yüzden üzerinde bulunduğu toprak parçasını işgal edip kendini ona mahkum etmez, gücünü geçiciliğinden ve hafifliğinden alarak estirdiği havayı tüm özgürlüklerin geçebileceği vaad edilmiş bir düşün diyarı kurar. Kimlikle, aidiyetle, tarihle, sa-

vaşla ve savaş tarafından belirlenmiş barışla dahi, ayak bileklerimizden ağırlıklarla asılı olduğumuz toprak ve madde karşısında, maddeyi hareket ve ritimle aşan hafifliğin özgürlüğünü düşler. Bir damla boyanın suda yayılması ama tüm suyu da boyamaması gibi bir kendini gerçekleştirmedir olsa olsa. Tek tek hepimizde işleyen özgür, hafif bir toplum. Kural dayatmayan, bireyi yadsımayan, her bireyin kendini gerçekleştirerek halayı oluşturduğu, oluşturulan halayın da tek tek herkesin diğer herkese ve bütüne bağlı olarak "kendilikleri"-ni kurduğu, kendi kendini çizen bir çember. Bütün dolayımıyla hissedersin yanındakinin yanıldığını, ve yanıldığında yine bütün dolayısıyla düzeltirsin kendini. En aksak ritimliyi bile kendi içinde eritir, ondan da beslenir, aksak ritimliler öğrenir, verdikçe çoğalır halay. Bir sonraki adımının şiddetinde yanındakinin bir önceki adımının sertliği de vardır. Bedenin kaidesini kendinden alan itkisi değildir bu artık, o halay namına atılan her adımın, her omuz silkişin, her sıçrama her sekmenin... Oysa eş zamanlı ve ardışık binlerce hareketin toplamı olarak halay daha ziyade bir duruştur. Tam anlamıyla bir çokluğu birlik olarak verme zeminidir halay, tıpkı bir düşünce gibi. Bir kavramın, altına düşen tek tek tüm tekil durumlardan oluşması ve aynı şekilde o tekil durumların varlık prensibini teşkil etmesi gibi. Neredeyse halay çekenlerin hareketleri hızlandıkça halayın durmaya yaklaştığı taa maddenin özüne dair bir ölçek paradoksu. Zaman ve mekân ikilisinin birbirini ve eşyayı kurup koşullayarak niceliği niteliğe çevirme becerisi. Yoksa bu maddi ağırlıkta ne düşüncenin, ne bir fikrin, ne hareketin, ne anlamın imkânı olmayacaktı belki.

Bir ilke daha Badiou'dan gelsin, bedenin anonimliği. Tiyatronun aksine dansta bedenin hiçbir temsili yoktur, cinsiyet, dil, din, ırk, hiçbir tekilliği taşımaz kendinde, ama dans eden olarak bir bireydir de. Halaydaki gizli özgürlük fikrini daha iyi aktaran bir ilke bu da, çünkü tek tek bireyler, mutlak anlamda birileri değil, evrensel bir biçimde kendileridirler. Nitekim halay esnasında değişen yerler, girip çıkmalar, kopup birleşmeler, özgürlüğün herkes için ve daimi biçimde yanan ateşi metaforun-

dan çok daha sağlam bir imgedir.

"Dans eden beden hiçbir rolün safına girmez, saf boy gösterişin amblemidir o."

Badiou'nun felsefesi bir olay/oluş felsefesidir. Başımıza bir şey gelir ve bu bir özne kurar kabaca. Ama bu özne gayrışahsi bir öznedir. Bilgi veya düşüncenin gayrışahsi öznesi dediğimizde, o özneye izin veren olaydan önce öyle bir özne olmayışı ifade edilir. Bu manada dans eden beden hep bir ilk bedendir, kendini icat eden beden. O halde halaya duran gayrişahsi öznenin "özgür birlikteliğin evrensel kimseliğini" icat ettiği söylenebilir.

Peki toprağa kıyasla hava, ağırlığa kıyasla hafiflik neden yeğdir?

Çünkü toprak ve madde kuruluyu oynar, kendini temsil eder, bir ideali gerçekleştirir. Havada ise sanki estiği müddetçe hava olarak beliren bir şeyler var. Bir ideali gerçekleştirmez, onu kurar, tecrübe eder, o idealin kendisi olur. Yerleşiklikle göçebelik arasında bu türden bir fark var gibi. Yerleşik, yerleşmiş olduğu yeri yaşar aidiyet dolayımıyla. Göçebe ise göç ettiği yerleri icat eder. Yer göç edilen, üzerinden geçilen tarafından bin bir farklı biçimde her zaman özgürce yeniden kurulur. Mutlağa çekilemeyecek bir ilişkisellik olarak, ait ve sahip olanın ötesinde, belirlenmemiş olan evrensel bir ideale eş zamanlı bir teslim oluştur. Her adım, tekrar olduğu ölçüde bir ilk kez gerçekleşmedir, ki içinde halayın icadını barındırır. Zamanın hareket ile mekana getirilişi olarak hiçbir yerde olmayan bir cennet bahçesi kurar. Gayrışahsi ve gayrımaddi bir aidiyet, ilk ve son terimi belli olmayan, kendi kendini çizen bir çember, ve hatta tarih çizgisindeki açılımıyla asla aynı noktadan geçmeyen bir spiral... Oysa zamanın başlangıcı sonu belli olan düz bir çizgi olarak tezahür ettiği tarih anlayışı, o dikeylikte ayaklarımızdan hep bir başlangıca ağırlıklarla bağlayıp bizi dibe çeker. Savaş bir icat değil, aynı elin geçmiş bir nefretle tekrar tekrar oynanmasıdır. Oysa tarih, ileri doğru kurulan bir şeydir, saf bir olmakta oluş, her an milyonlarca kola ayrılarak yaşanmakta olanın bekletilmişi eskitilmişi değil. Ve halay, daha önce atılmış adımlar ve sekip toprağa vurmalar değil, o anki ritme tepkisel bir

şeydir. İçinde işleyen bir şey, ve işleyen akışın dışına çıkmaya direnen bireysel bedenin itkisine itaatsizlik, faal bir başkaldırı bir direniş değil, ritmin, ve anlık etkileşimin özgürleştiren bir biçimde tüm bireysel itkileri gözardı edişidir. Mekânda vücut buluşunun gerçekleşmeyişi olarak bir direniştir. Bu gerçekleşmeyiş, ancak gerçekleşen toplu hareketler bütününün ta kendisinde sezilebilir. Mutlak bir olumlamanın ardına gizlenmiş bir yadsıma... Neyin yadsınıp neyin onaylandığının açıkça bilincinde olmamak, iyi dans ettiğinin (bilmeyen değil) bilincinde olmayan bir dansçının masum büyüleyiciliği gibi özgürleştiricidir.

Tüm bedenden akan, ve minik serçe parmaktan aktarılan, en ufak bir hareketin bile görünmese de yitirilmediği bir yerdir halay. Düşüncenin zorunlu metaforuysa dans, hareketteki farklılıkların korunarak tek bir duruşun belirdiği, tek bir duruşun hareketteki farklılıklardan şekillendiği beraberce özgürlüğün önsözüdür halay.

Önsözdür, çünkü inanması güç de olsa halay da en nihayetinde biter. Ama özgürlük öyle değil! Başlamaz ve bitmez. Tüm belirlenimler gibi zamanın tek yönlü akışından muaftır. Peki neden her şey koskoca bir halay olmasın? Atomun neredeyse tamamen boşluktan ibaret olmasına rağmen nüfuz edilemez katı maddeyi oluşturması gibi, tek tek hareketlerin koca bir duruşu oluşturmasıdır halay. Maddi doğamız itibariyle mekâna böylesine geniş, böyle birbirine dokunamazcasına boşluklu yayılışımız, bir akışın, adı özgürlük olsun, acı veya mutluluk olsun, diğerine ulaşmasına izin vermiyor sanırım. Bu kadar durulmayan bir eylemin, neredeyse bir şeye karşı durmak anlamını eyleminden dile taşımış bir "duruş"tur halay. O halde bunca boşluk içinde de akışın sağlanacağı bir dokunuş olamaz mı?

Sahi, insanlığın minik serçe parmağı bulunamaz mı?

NECMİ ZEKÂ

FIRINDA ÖTEN KEKLİK

Bir keklik buldum. Fırıncının kapısına düştüm. Pişir hele şu kekliği ustam, ağaların beylerin ağzının suyu aksın... Kışkış... Hadi kışkış. Gitmem. Oğlum, tüylü bu hayvan, fırına nasıl girer. Doğru ya... Gittim on gözlü kediyi buldum. Yol şunun tüylerini, dedim. Götürdüm fırıncıya. Hah, işte olmuş bu. Mundar olmuş. Tam ağzına layık. Kekliklerin sultanını fırına fırlattı. Kekliğime acıdım. Vazgeçtim keklik kebabından... Ver kekliğimi. Vermem. Ver şu küreğini. Vermem. Keklik fırının ta dibine kaçmış. Aç fırının kapağını, alayım. Sen sığmazsın. Doğru ya... On gözlü kediyi dedim, koş, o yolduğun kekliği çıkar getir. Kedi kudurdu. Elimi, yüzümü cırlamadı. Girmem de girmem. On gözü oldu yüz göz. Top sahasına vardım. Çitlenbik'e dedim, sana kramponlu pabuç alayım, kekliğimi kurtar. Dedi, marka olacak ama. Ne dar, ne bol...

Sonra işte Çitlenbik'in babası geldi. Meşe odunuyla. Çitlembik'e vurdu, fırıncıya vurdu. Vurdu, vurdu...

Yok, bana bir şey yapmadı... Kekliğim fırında esirdir. Davacıyım Muhtar Baba. Hepsinden. En çok da o on gözlü kediden.

BUNA NE BUYRULUR?.. HE HE, SAKALIMA.

"Meyhanem, kumarhanem, kerhanem yoktur," dedi Kerem. Kızı vermediler... Tabii vermezler.

Tostoparlak bir Elifcan, sırıtarak, "aslında olay üç şekerli form çayıdır," dedi. Noktası muamma...

Temel oyunculuk okuyan Serkan çok kızmıştı: "Doğaçlamadaki başarımı tiradlarda da göstermemi istiyorlar. Olmuyor işte, ne o tek başına, şizofren şizofren..."

Yıldıray boş enerji içeceği kutusunu, tek bacaklı sokak çalgıcısının para kâsesine attı. "Arkamdan koşacak hali yok ya," dedi. "Ne olmuş yani?.."

Resim bölümü hocaları Gamze'nin kavramsal çalışmalarını çok beğeniyordu. "Sen barut kokulu bir sanatçısın," dedi keçi sakallı bir yardımcı doçent, "bir an önce patlamaya bak."

EBRU OJEN

YOLDAŞ TAMERLANO

Tamerlano ile ahırın yakınındaki otlakta oturduk. Anarşizm üzerine konuştuk. Ben ona anarşizmde hayvanların yarıştırılmadığını söyledim. "Nerden biliyorsun kızım, sanki anarşizmin ortasında doğdun" diyerek bana çıkıştı. Ben "En azından teoride öyle" dedim. Garsona işaret etti. İkimize birer bira söyledi. Birasından koca bir yudum aldı, sonra bana dönüp "Sen yarışları bıraktın da ne oldu, aç susuz ortalıkta dolanıyorsun" dedi. "Doğru diyorsun kardeşim" dedim. "Teoride anarşizm karın doyurmuyor. Ama en azından bir sahibim yok. Özgür sayılırım."

"Özgürlük dediğin nedir ki ojeni" dedi. "Şu boktan dünyaya, sana sorulmadan atılmış olman bile özgür olmadığının kanıtı. Sokmuşum anarşizme" dedi. "Küfür etme ağırıma gidiyor" dedim. "Anana mı küfür ettim ne bozuluyorsun" dedi. "Beni doğurmamış olsa da anarşizm de bir çeşit anadır" dedim. "Kızım, fakirlik aklını başından almış senin, saçmalayıp duruyorsun" dedi. "İnat etme de biraz kondisyon yap, hazırlan şu yarışlara, sana doğru düzgün bakıcı da tutalım, bu işler bakıcısız olmuyor. Bırak artık şu yarışmaya karşıyım laflarını" dedi. Uzaklara baktım, düşündüm dediklerini. Açlıktan da ölüyordum doğrusu. Zayıflamıştım, kaslarım erimişti. Mahvolmuştum, bitmiştim. Eski Ojeni neredeydi? "Tamerlano," dedim "yarışmak yerine örgütlensek olmaz mı?"

"Deli deli konuşma bizi içeri mi attıracaksın?" dedi. "Atlardan kim şüphelenir oğlum" dedim. "Devlet bu, her şeyden şüphelenir" dedi. "O da doğru" dedim. "Ne yapacağız o zaman, sonsuza kadar yarışacak mıyız peki?" dedim. "Üç beş yıl daha yarışırız, sonra da uyuturlar bizi" dedi. "Öyle deme Tamerlano, içim sızlıyor" dedim. "Ne sandın ya kızım" dedi. "Bizi pamuklara mı saracaklardı?"

"Kaçsak gitsek buralardan" dedim. "Nereye gi-

deceğiz ki?" dedi. "Dağlara, Tamerlano dağlara" dedim. Sesim aynı devrimcilerin sesi gibi çıkmıştı. Göğsüm de kabarmıştı. Tamerlano beni duyunca arka ayaklarıyla çifteyi böğrüme bastı. "Siktir git, iyice mala bağladın Ojeni" dedi. Gözüm doldu, neredeyse ağlayacaktım. Ekürim bile özgür olmaktan korkuyordu. "Tamerlano, sen yine de bir düşün bu dediklerimi" dedim. "Ne düşüneceğim kızım" dedi. "Yarın yarış var, kafamı karıştırma, gerçekçi ol biraz".

Bana bir selam çaktı, ahırına doğru sallana sallana yürüdü. Ardından baktım, tutamadım kendimi ağladım. İçimde kötü bir his vardı. Bütün gece uyuyamadım. Tamerlano'nun yarım kalmış birasını yudum yudum içtim.

Sabah oldu, yarışlar başladı. Tamerlano çok güzel koşuyordu. Maşallahı vardı. Bütün atları rüzgar gibi geçti. Tam bitişe varıyordu, tam birinci geliyordu ki ayağı burkuldu, iki takla attı, yere kapaklandı. "Ah" dedim. "Kardeşim Tamerlano!" Kişneye kişneye, koştura koştura yanına gittim. Yerde yatıyordu yetimcik. Bir baktım ki gözleri süzülmüş, nefesi boğazında takılı kalmış. Bana baktı, bin pişmandı. "Keşke dün gece lafını dinleseydim de dağlara kaçsaydık" dedi. "Keşke" dedim. Yelesini okşadım. "Şimdi uyutacaklar mı beni Ojeni?" dedi. "Sana dokunanı yakarım Tamerlano" dedim. Bir baktım görevliler ellerinde çantalar, koştur koştur yanımıza geliyorlar. Bir halt edecekleri belli. Çıktım önlerine "Arkadaşıma dokunanı öldürürüm lan" dedim. Görevliler şaşkın bana baktılar. "Çekil önümüzden Ojeni" dediler. "Ölürüm de arkadaşımı elinize vermem" dedim. Bunlarla başladım bir kavgaya. Birine bir tekme öbürüne bir çifte işlerini bitirdim. Devletin haberi olmuş. Bir baktım tomalar polisler etrafımızı sarıyor. Tepemizde de bir helikopter. Tamerlano ümidi kesmiş "Bırak beni kaç buradan" diyor. "Ya ikimiz kurtuluruz ya ikimiz ölürüz Tamerlano! Bunu böyle bil!".

Tam sekiz gün durmadan savaştım devletle. Tomaları yerle bir ettim. Biber gazına bana mısın demedim. Vurdular kırdılar başımı öne eğmedim! Ama sonunda güçten düştüm. Tek başına koca bir orduyla baş etmek kolay mı? "Ey allahım sen bü-

İSMAİL PELİT
BİLİYORDUM

ölümünün sorumlusu ben değildim. kaldı ki onu öldürüp bundan memnuniyet duymamı isteyen kendisiydi. kendinizi benim yerime koyun: oturmuş sıcak kahvenizi içip rahat koltuğunuza yaslanmışsınız, kafenin tenhalığına sevinmiş, ardına oturduğunuz pencereden lapa lapa yağan kara bakıyorsunuz. hayır aslında kar yağarken kara bakmaz hiç kimse. kendinize bir nokta seçer oraya bakarsınız, tek bir noktaya bakarak tüm manzarayı görürsünüz. dalgalanan beyazlık mutlaka sıcak bir yaşantıyı kımıldatır. onun orada olduğunu bile unutmuşsunuzdur. sonra dışarıya bakar gibi görünürken birden o yaşantıyı seyretmeye koyulursunuz. kahveden bir yudum daha alırsınız. her şeyi unutup tek bir yaşantıyı hatırlamakla kazandığınız serveti korumaya kararlı olduğunuz için gözlerinizi kapatırsınız. başınızı koltuğa yaslarsınız. pencerenin eskiyen doğramalarından içeri giren soğuk, elinizdeki sıcak kahve fincanını daha sıkı kavramanızı sağlar. tek bir yaşantıyı bütün ayrıntılarıyla hatırladığınızdan her şeyi unuttuğunuzu anlamazsınız. hatırladığınız yaşantının fevkalade bir tarafı olmasına gerek yoktur: bir yaşantıyı tüm ayrıntılarıyla ansızın hatırlayıp zihinde kusursuz canlandırmak tek başına fevkaladedir.

nerede olduğunuzu da unutursunuz. 9:05'de nişantaşı'ndaki evinizden çıkıp 10:17'ye kadar yürümenin yorgunluğu, adımlarınıza eşlik eden görüntülerin estetikten uzak kompozisyonları, yağan karın gözlerinizi hedefleyecek kadar ileri gidip sizi yavaşlatması, soğuğun elinizden tutup hiç bırakmaması, iliklerinizin yerini öğrenmenin şaşkınlığı, insanların sakarlığı, içinden buhar yükselen simitçi arabalarından size doğru gelen gevrek susam kokusunun gevşeticiliği – kafeye geldiğinizde, içeriye ilk adımınızı atıp boynunuzu,

ağzınızı kapattığınız kaşkolu gevşettiğinizde derin bir soluk alıp onu bırakırken gözlerinizi kapatarak gülümsersiniz.

dünya sizi yormuştur. bunu siz istemiştiniz. sıcak kahvenizi elinize aldığınızda, kasanın arkasındaki personel kendi arasında gevezelik ederken siz yalnız başınıza neden burada olduğunuz hatırlarsınız: kendinizi dinlemek istiyordunuz aslında. kendinize gelmek istiyordunuz. bunun için ne yapmanız gerektiğini bilmiyordunuz tam olarak. sadece yazıştığınız bir dostunuzla görüşmek, parlak bir fikir gibi gelmişti. ama aslında yürümek istiyordunuz daha çok. yürümenin böyle durumlarda işe yaradığını, yeni kapılar açtığını önemsediğiniz bir yazar salık vermişti, birkaç yerde başka kişilerden bunu duymuştunuz. dışarı çıkarken, bu soğukta neden dışarı çıktığınızı bir türlü anlayamadığını beşinci kez dile getiren ailenizin yaşlı ferdine bakıp içinizden geçirmiştiniz: sadece dışarı çıkmam gerekiyor.

onca yol yürüdükten sonra, oturduğunuz koltuğun rahatlığı sizi kavrayacak, bedeninizi taşımaktan kurtulmanın verdiği huzurla etrafa bakınacak, tenhalığı yeniden keşfedecek, kafenin tenhalığını neredeyse gizleyen piyanolu, gitarlı müziği daha önce nerede duyduğunuzu düşünecek, saçlarınızın arasına giren karların eriyip içinize süzüldüğünü şaşkınlıkla, zevkle hissedecek, kahvenizden bir yudum daha alıp pencereden dışarıya bakacaksınız.

dışarıdaki beyazlığı, soğuğu az önce tecrübe eden siz değilmiş gibi gördüğünüze sevineceksiniz. yumuşayacaksınız. bugün canınızı sıkan hiçbir şey olmadı. bu bilgi, bugünü, anlamını yeniden kavramak istediğiniz mutluluk duygusuyla ilişkilendirecek. en son ne zaman kusursuz bir mutluluğa eriştiğinizi düşüneceksiniz. sizin kusursuz mutluluğunuzun doğal olarak ne türden kusurlar içerdiğini ilk fark ettiğinizde, şaşkınlığa düşmemiştiniz: mutluluk zaten bir takım kusurlara rağmen gerçekleştiğinde sahici bir mutluluk oluyordu: kusurları görmenizi engelleyen kusursuz bir tamlığa eriştiğinizde mutlu oluyordunuz. dolayısıyla mutluluk dünyada o an sadece sizi ilgilendi-

ren tek bir şeyin, dünyadaki her şeyi sizden uzak tutmasıyla mümkün oluyordu. tıpkı şimdi olduğu gibi, tek bir şey sizi dünyadan koparıverdi. ne olduğunu anlamadan üstelik. mutlulukla hiç ilgisi olmayan sıradan bir çocukluk yaşantısını tüm ayrıntılarıyla pencerenin camında görmeye başladınız. pencerenin arkasında dalgalanan beyazlık, camı bir beyaz perdeye çevirirken yönetmen ya da izleyici değil bir oyuncu olarak kendinizi orada buldunuz: izlediğiniz filmin zaten içinde olduğunuzu o kadar net gördükten sonra filmi izlemeye gerek duymadınız. gözlerinizi kapadınız.

birkaç dakika sonra karşınızdaki boş koltuğa oturdum. sizi seyrettim. bundan zevk aldığımı saklamayacağım. tedbirsiz davranıp ince giyindiğim için içeri gireli on dakika geçmesine karşın hala titriyordum, elimdeki kahve bardağının kapağını çıkardığım için üstüme başıma beceriksizce kahve dökmüştüm. ama mutsuz değildim. cebimde sadece 23 lira vardı. işim yoktu. görünüşe bakılırsa soğukta donacak olsam cesedimi almaları için arayabilecekleri bir yakınım yoktu. üzerimde bir kimliğim yoktu. buralarda beni tanıyan hiç kimse yoktu. ama mutluydum, belki de tüm bu saydığım yoklar sayesinde var olan bir mutluluktu bu.

aramızdaki en belirgin fark da buydu. bir internet sitesi sayesinde tanışıp yazışmaya başladığımızda, sizin cinsiyetinizi bile çözememiştim. kaç yaşında olduğunuzu bilmiyordum. kullandığınız ilgi çekici kelimeleri beğeniyordum. "gereksinim" demiyordunuz mesela. "ihtiyaç". sanki müziği daha güzel bir kelimeydi. "hayat gailesi" peşinde koşturmak da doğaldı sizin için. gençlerin pek kullanmadığı bu kelimeleri kullanmanız bile, sizin yaşınız konusunda sağlıklı bir hükme varmamı sağlamıyordu. belki de yaşlı görünmek için bu yolu tercih ediyordunuz. yaşınızın 27 olduğuna karar verdiğimde siz şakayla karışık böyle iltifatların hakaret havası taşıdığını söylediniz. ne yapabilirim ki: buna inanıyordum ben. sadece inandıklarımı söylüyordum size.

ben de koltuğuma yaslandım. pencereden dışarı bakarken, gördüğüm beyazlığa dalıp gittim. gözlerimi ne zaman kapattığımı bile hatırlamıyo-

rum. geldiğimi neden size haber vermemiştim? rahatsız etmemek için. çok güzel gülümsüyordunuz. başınızın arkasında topladığınız saçlarınızı serbest bırakmış, dudaklarınızı gevşetmiştiniz. lastikli tokanız bileğinizdeydi. sizi "merhaba ben geldim!" diyerek uyandırmak bir tür cinayetti. sizi öldürmeye kıyamazdım. o tatlı uykudan sizi sıçratarak uyandıracak herhangi birini de gözümü kırpmadan öldürebilirdim. ama uyuyakaldım. dışarı bakarken hatırladığım o yaşantı, o anlamsız ama tüm ayrıntılarıyla gözümün önünde kendini gösteren yaşantı beni uykuya yavaşça kaydırdı.

gözlerimi açtığımda orada değildiniz. neden, nasıl uyanmıştınız? kim buna sebep olmuştu? beni karşınızda gördüğünüzde uyanmamı beklemek yerine neden çekip gitmiştiniz? bunları size o gün soramadım. oysa merakla aynı soruyu sorup duruyordunuz bana. cevabını sizinle buluştuğumda vereceğimi söylemiştim. vereceğim cevap umurunuzda değildi. ya da beni gördüğünüzde, gördüğünüze pek sevinmediniz. tünel'deki starbucks'ta en arka pencerenin arkasında oturuyor olacağım, hemen tanırsınız beni: maviyle gri arasında gidip gelen ojeler olacak tırnağımda, önümdeki sehpanın üzerinde hangi kitabın olacağını da biliyorsun öyle değil mi?"

biliyordum.

OZAN ÇINAR
PARTİ

Shakespeare oturduğu sandalyeden kalktı ve "Moruk, şu orospuçocuğunu öldürmeme yardım edebilir misin?" diye sordu. Gösterdiği adam konuşurken elleri havada daireler çizen ve ara sıra sahte kahkahalar atan bir akademisyendi. Böyle herifleri sık sık ölüler hakkında atıp tutarken görürsünüz. Ölü yazarlar, ölü ressamlar, ölü besteciler... Bunun için para alıyorlar. Biraz daha yakından kulak kabartınca Shakespeare'in adamı neden haklamak istediğini anladım. Herif onun hakkında atıp tutuyor, bir yandan da çıkardığı tükürüklerin arasına "Keskin gözlem yeteneği sayesinde...", "Yaşadığı dönemi analiz ederken..." gibi şeyler sıkıştırıyordu. Bir tür tükürük sosu...

William'a dönüp "Moruk haklısın ama bu işte yalnızsın" dedim. Cevabım onu pek sarmadı ancak fikrini değiştirmiş gibi duruyordu. Elimdeki şarabı alıp bana boş bir kadeh verdi ve az ötedeki sarışınlara doğru seğirtti. Kızların kim olduklarını anlamaya çalışırken garsonlardan biri koluma çarptı ve kadehimi yere düşürdü. Beyaz bir smokin giymişti. Yüzünde ayakkabı boyasıyla yapılmış gibi duran sahte bir esmerlik vardı. Konuşmama fırsat vermeden komik bir aksanla özür dileyip uzaklaştı.

Partiye alışmaya başlıyordum. Cam kırıklarının üstünden atlayıp sahneye yaklaştım. Miles Davis elindeki pirinç sur ile kıyameti müjdeliyordu. Yanlış görmediysem basta Charles Mingus vardı. Davuldaki adamın ismini bilmiyordum ama Muppet Show'da izlediğime yemin edebilirim. Kalabalıktan yükselen gürültüye rağmen sağlam bir müzik çıkıyordu.

- İyi çalıyorlar
- Evet, oldukça...
- Ben de bir zamanlar iyi söylerdim.
- İyiydin. Wembley konserini izlemiştim.
- Nasıl buldun?
- Her zamankine göre daha erkeksi.
- Ha ha! Bunu ilk söyleyen sen değilsin.

Freddie'yi ilk dinlediğimde bu adamın yeterince yaşamayacağını anlamıştım. Farklıydı. Doğa ona tahammül edemiyordu ve ayrıcalık yapma gibi bir nezakete sahip değildi. Boynuna doladığı kırmızı tüyleri ve abartılı makyajıyla salondaki en dikkat çekici tiplerden biriydi Freddie.

Kalabalığı izlerken Shakespeare'in yanındaki sarışınlardan birinin bana doğru yaklaştığını gördüm. Anita Ekberg'di bu. Hayatımda ilk kez bir kadın dizlerimi titretiyordu. Korkutucu bir güzelliği vardı. Böyle bir kadının etrafta leopar gibi dolaşması insanı ürpertmeye yetiyordu. Sanki sizinle ilgili bir şeylerin kontrolü elindeymiş gibi davranıyordu. Benimle konuşmaması için dua etmeye başlayacaktım ki "İyi geceler genç adam, çok dikkatli bakıyorsun" dedi. Dışarıdan nasıl göründüğünü ezberlediğim güvenli bir tebessüm çıkardım. Bunun bir tür kaçış olduğunu fark etmiş ama hoşuna gitmişti. Tam konuşacakken aramıza şık giyimli, fularlı ve gözlerinden kötülüğü yönetme yeteneği fışkıran bir adam katıldı. "Merhaba, ismim Vincent..." dedi. Sesi üstümüzde gürleyen bir gök gibi patlamıştı. Anita pek etkilenmiş gibi görünmüyordu. Yanı başımızda patlayan fırtınaya "Afedersiniz ama özel bir şey konuşuyoruz" dedi. Şaşırmıştım. Biraz sert olmuştu. Sinsi ve kötücül kahkahasının ardından bu terslemenin hesabını soracağını ima eden bir özürle uzaklaştı Vincent.

Yanımdaki sarışının bakışları başkalarının da canını yakıyordu. Bir süre sonra üzerimde bir kıskançlık bulutu gezinmeye başlamıştı. Etrafta rekabet etmekte zorlanacağım tonla adam vardı. Marlon Brando lanet olası gençliğini alıp gelmişti. Dikkatini çekmemek için elimden geleni yapıyordum. James Dean zararsız sayılırdı ama yine de güven vermiyordu. Etrafı kollarken Anita makyajını tazelemesi gerektiğini ve hemen döneceğini söyledi. Ben de daha fazla dikkat çekmemek için balkona doğru uzadım.

Dışarıda pek ışık yoktu. Gökyüzünde Samanyolu'nun bulutlu kollarından birini görebiliyorduk. Hayranlıkla havaya bakarken açık bıraktığım ağzımdan içeri küçük bir zeytin tanesi girdi. İrkilmiştim. O şaşkınlıkla nefessiz kalıp yutmak zorunda

kaldım. Sonra öksürüklü bir kikirdeme ve çiçek bozuğu bir suratla karşılaştım. Yüzü o kadar kötü durumdaydı ki bozuklukla çalışan bir teleskoptan ayın yüzeyine bakıyor gibiydim. Bukowski'ydi bu. İyice zom olmuş, yalnızca elindeki şarap şişesini tutacak kadar gücü kalmıştı. Boğazım acımış ve tepem atmıştı. "Şu kraterlerini al ve ikile burdan!" diye bağırdım. Şişeyi düşürüp bir yumruk sallamaya çalıştı ve yere düştü. Üstünden atlayıp salona doğru yürüdüm. Arkamdan "Bir dahaki sefere ağzını açık unutursan bu kadar nazik olmam! Bandini'yim ben! Duydun mu beni? Arturo Bandini!" diye bağırıp olduğu yere yığıldı.

Salondaki uğultunun içinde hararetli bir tartışma sürüyordu. Elinde krom konyak şişesiyle Hemingway'i seçebiliyordum. Yaklaştıkça diğerlerinin Brautigan ve Mayakovski olduğunu gördüm. Hepsinin vücudunda birer delik vardı. Hemingway tehditkâr el kol hareketleri yapıyordu. Brautigan sakindi fakat Mayakovski kavgaya hazır görünüyordu. Sonra ne olduysa Ernest bir kahkaha patlattı ve Mayakovski'nin ensesinden tutup alnını alnına bastırdı. Bu üç kaçığın yakınından bile geçmek istemiyordum.

Müzisyenler çalmayı bırakıp sahneyi daha salaş görünümlü sarışın bir gence terk etmişlerdi. Tek başınaydı ve onun da kafasında bir delik vardı. Akustik gitarını fişe taktı ve tüm özürleri üstlenen bir şarkıya başladı. Kalabalık ilgisizdi. Yalnızca ben ve birkaç kişi önünde dikiliyorduk. Yanımda duran kızıl sakallı adam bana doğru dönüp "İyi bir müziği tek kulakla bile anlayabilirsin" dedi. Gerçekten de tek kulağı vardı ve onun da göğsü delikti. Kaygılanmaya başlamıştım. Omuzumda hissettiğim bir el ile birlikte irkildim. Anita "Seni burda bulacağımı biliyordum" dedi. Bir şey söylemeden merakla baştan aşağı vücudunu süzdüm. Bana ne aradığımı sorunca hiç düşünmeden "Delik" diye cevap verdim. Belli belirsiz bir gülümsemeyle "Bu kadar dürüst olmamalısın" dedi. Açıklamak için etraftakileri gösterdim ve "Şu deliklerden bahsediyorum, bütün bunlar ne anlama geliyor?" diye sordum. Kısa bir süre gösterdiğim insanlara baktı ve anlamakta zorlandığım bir tavırla "Seçimler..." dedi.

Ortadaki rulet masasının etrafında takım elbiseli iki ihtiyar dikiliyordu. Bir yandan oynarken diğer yandan birbirlerine laf sokup duruyorlardı. Einstein ve Oppenheimer. Einstein'ın keyfi gayet yerindeydi. Oppenheimer ise Hiroşima ve Nagasaki'den sonra epey çökmüştü. Yine de pişman gibi durmuyordu. Yaklaştım ve çenemi tutamayıp sordum. "Değdi mi beyler?" Beyaz dağınık saçlı dahi cevapladı. "Yapmak zorundaydık, yoksa... Hem bu soruyu ortaya değil ona sorman gerekir". Oppenheimer ise kısık ve kararlı bir sesle "Değdi..." dedi. Burnunun ortasına bir yumruk atmamak için kendimi zor tutuyordum ki biri omuzuma dokunup "Pardon, bu bir rüya ve artık uyansan iyi edersin, zira saat yediye geliyor. Alarmı kurmayı unutmuşsun..." dedi. Arkamı döndüğümde yakasında *Pazarlama Md. / Ferhat Eroğlu* yazan biriyle karşılaştım. Başka bir dünyadan gelen bu çağrıyla paniğe kapılmıştım. Söylediği şey doğruysa kim olduğumu bile hatırlayacak vaktimin olmadığını, hemen kalkıp işe yetişmem gerektiğini düşündüm. Tam ikna olmak üzereyken birden Anita yanımda belirdi ve kolumdan çekip öldürücü vuruşunu yaptı.

"Hadi çıkalım burdan..."

MUAMMER KIRANOĞLU
GAZETE

PROFESÖR AHDİN her zamanki yerinde oturuyordu. Saati tam olarak sabahın on otuzuydu. Kahvesinden bir iki yudum çekti. Kokusuyla mest oluyordu. Üçüncüyü de çekti; fincan masada kaldı, hışırtılar yükselmeye başladı. Sonuna kadar bir göz attı. En uygun sayfayı seçer, her gün farklı bir başlangıç yapardı.

Arkasındaki kapının kolu yavaşça açıldı. Şöyle ekseni etrafında yarım döndü; gelenin kim olduğunu biliyordu, neden olduğunu da. Aralarında geçecek her zamanki konuşmayı da.

Ama o kapı kapanınca beni rahatsız etme diyorum.

Sen birazdan acıkırsın. Şekerin düşmesin diye bak bunları getirdim.

Sessizce girmeye çalışmasa ve ona şekerini hatırlatıp "Hadi iyi okumalar," demese bir şeyler hep eksik kalacaktı. Profesör de beni asla tatmin etmiyor bu okumalar, demeye imkan bulamayacaktı.

Karısı giderken arkasından, bir daha ben haber vermeden o kapıdan girilmeyecek, diye serzenişte bulunurdu. Bu söz de ünlü sözlerinden, temel ritüellerindendi. Kayısılı turtasından bir ısırık aldığında, bir yudum da kahve, kararını verecekti. Zihni açıldığında en mutlu saatleri başlardı. İlk manşet hep not edilirdi. Bir günlük tutar gibiydi. O günkü kendi manşetini attı Profesör: İşsizlik aldı başını gidiyor. Altına şöyle bir not düştü: Yazık bu insanlara, neden işsizlik olsun ki? Daha sonra bunun için çözüm önerileri bulmalıyım.

Bazı sayfaları kesip alıyordu. Onları unutmak istemiyordu. Resim gördüğünde kafası daha iyi çalışan Profesör bu haberler için ayrıca mesai harcar, gece vazgeçemediği Mozart dinletileri eşliğinde gözden geçirirdi. Onun için renkler önem arz etmezdi. Sadece beyaz etkilerdi onu. Sebebi soruldu-

ğunda saflık, masumiyet, dinginlik duygusu derdi.

Günlük incelediği gazete sayısı üçü geçmezdi. Bayii önünde gazete seçerken bir önceki okuduklarından hangisini elemesi gerekirse ona çok dikkat eder, asla birisinin sözüne kanmaz, eğer gözü kayarsa hemen alışverişini bitirirdi.

Zararlı otları temizlemek istiyorum. Bunlar bahçelerin olmazsa parkların taze havasını bozuyorlar. İlkeler çok önemli. Kayısı ağaçlarını nasıl ekleriz bunların arasına?

İkinci turta da mideyi boyladıktan sonra, lokum gibi sayfaların arasında kaybolma sırası geldi. Hiç tanımadığı bilmediği bu insanların yakın arkadaşıymış gibi anlatılıp poz vermesi çok ama çok hoşuna giderdi. Pop starlar, dizi film oyuncuları ve yeni yazarlar. Ayaklarını önündeki puf koltuğa doğru uzattı. İyice gerinleşti. Oturduğu yerde en rahat pozisyonunu aldı. Profesör ince, malumat düşkünü bir adamdı. Kendisinden önemli diye söz edilen, gazete sayfalarında yer bulmuş figürleri ne yapıp edip iyice tetkik ederdi.

Aniden kalktı Profesör, canı sıkıldı. Hiç kafası karışmazdı. Bugün kendisini rahatsız eden bir şey vardı sayfaların arasında. Pencereye yaklaştı, hafifçe açtı. Derin bir nefes aldı. Yüzüne güneş vuruyordu. Sıcak bir ilkbahar günüydü. Nasıl bir hayat olsun istiyordu ki? Vazgeçmek mümkün müydü? Kalbinin atışları ona geçen günler kadar ağır geliyordu. Sene iki bin elli olsa mesela. Ben ölmüşüm ama geriye kalanlar mutlu. Benim ülkem, bütün dünya kolayca kaynaşıyor birbiriyle. Yas tutan insan yok. Her eylem yerli yerinde. Ilk kez aşk için bir tören düzenleniyor. En önde gençler, sonra rahipler. Bir kovan bal süzülüp geliyor önlerine. Parmaklar işliyor. Güzel sözler söyleniyor...

Mutlu mutlu gülümsedi Profesör.

Ne günler olurdu o günler.

Ne kadar yaşarım ki daha? Bu düşüncelerle ölmeliyim. Gelecek zamanlar yaşanır yaşanmaz, kim beni başka türlü düşünmeye zorlayabilir ki? Biraz kendine geldi Profesör. Günlük gazeteler her şey demek değildi. Bıraksa mıydı bunları? Bir hastalıktır gidiyordu. Arşiv de arşiv. Her şeyi toparlayacağım

diye, en güzel yıllarını kitap tozlarının arasında, hep kapalı kapıların ardında geçirmişti. O zamanlar yine iyiydi. Birilerine bir şey anlatır, yaptıkları ona anlamlı gelirdi. Hele birisi bir soru sormasın gevezelik bile ederdi. Yedi sülalesi ondan sorulurdu sanki.

Bir özlemdir aldı başını gitti. Her şeye hâkim olan, ekonomiden politikaya, modadan sanata, sinemadan müziğe her türlü malumat sahibi Profesör şimdi gazete sayfaları arasında kaybolmuş, ayrıca hiç kimseyle konuşamaz olmuştu. Evvelden çocuklarım dediği insanların da yerlerinde yeller esiyor; doktordu, doçentti derken adam ettiği bir sürü velet ara sıra gazetenin renkli sütunlarını dolduruyor, bir yazılarında da kendisinden bahsetmiyorlardı. Onu unutmuş olamazlardı ya? Olsa olsa zaman ve yer sınırlı olduğundan ihtiyaçlara cevap vermekti onlarınki.

Ama gerçekten öyle miydi?

Karısının gelme saatiydi. İkiye beş kala açardı kapıyı. Ya yemek ya poğaça börek, hangisi der çıkardı. Bu sefer giremeyecek içeriye, diye bütün kapı ve pencereleri kapattı. Hemen çekmeceye koştu, keskin ağızlı kocaman makasını eline aldı. Bugün burada bu iş bitecek diyerek ayaklandı Profesör.

Masaya yatırdı ne varsa. Artık hiçbirine bakmıyor, görse de ciddiye almıyordu. Hep sizin yüzünüzden, dedi. Önce ortalarından daldı, ama başarılı olamayacağını anladı. En güvendiği makası bile yetersiz kalıyordu. Yok etmek arzusu öyle bir kabarmıştı ki, neredeyse eline çakmağını alıp ne varsa yakmak, sonsuza kadar küllere dönüştürmek istiyordu. Ama aklı başına geliyor, evimi harcamanın âlemi yok diye vazgeçiyordu.

Nihayet bir sıradan girişti Profesör; gazetelere, kupürlere, resimlere; alayına.

Canı cehenneme, dedi. Gündem mi, dediniz alın size gündem!

Manşetler ikiye bölünüyor, parçalanıyor; pop starlar, bikinili modeller, röportajlar, başka profesörler, başka yüzler, başka göğüsler havada uçuşuyordu.

İyi bir silah her şeyi çözüyor, dedi Profesör. Hele de makas; daha iyisini bulamazdım!

BURAK FİDAN

TRENÇKOTUM (2013 BAHAR SEZONU)

Günlerdir üzerimden çıkarmadığım, dirsekleri deri parçalarla yamalı, yeşilin ve kahverenginin ölgün tonlarıyla, ekoseli, nerden baksan 30 yıllık İngiliz bir ceket... Ömer Şişman'dan bir törenle devralmak istediğim ama alçakgönüllü birkaç saniye içinde sırtıma geçirdiğim bu derviş postuna dönüşmüş ceketi elbette bugün giyemezdim. Çünkü bugün küçük edebiyat çevremiz içinde bir ajan olmak istiyordum. Bunun için büyük bir özlem duyacağımı bile bile, Ömer'in ceketine yüz vermeyip Arda'dan törenle değil ama kargoyla devraldığım muazzam şıklıktaki vakko trençkotumu giyip kendimi sokağa fırlattım. Dünyanın en saçma cinayetini işlemiş katil arkadaşım Mustafa'dan aldığım siyah tişörtüm, Amerika'dan gelen levis kotum ve İlhan Berk'in mavi camlı gözlükleriyle tam bir edebiyat ajanıydım ve kılık kıyafet sponsorlarım adına bu güzel günün hakkını gerçekten vermek istiyordum.

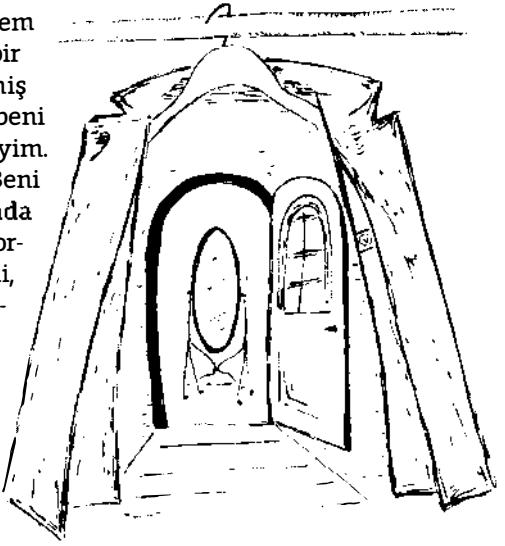
Hemen telefona sarılıp edebi magazin kaynaklarımı yokladım. Ağız sulandıran ilk haberi böyle aldım. Bugün "altıkırkbeş" yayınları Kadıköy'de bir imza günü yapıyor. Yazarların ismini duyunca kendimi kaybetmiştim. Yıllardır yeraltı edebiyatının ipsiz sapsız yazarlarının yayıncılığını yapan, ama şimdi, her nedense, birdenbire yerüstüne çıkıp ipleri ve sapları nereye bağlı olduğu belli bu yazarları ağırlayan "altıkırkbeş" nereye varmak istiyor acaba diye sordum kendime. Bu sorunun peşinden gidebilirdim ama gitmedim. Çünkü başdöndürücü cazibedeki trençkotumun farkına varan kötü şair Şerafettin tarafından yakalanmış bulundum. Şero, şu anki ahval ve şeraitte benim gerçek ve sahici yer altı kahramanıma dönüşmüştü. İtibarsız adamdı o. Hikâyelerini yıllarca insan tavlamakla satan bir evsizdi. Esprilerinin ekonomik olarak bir karşılığı vardı; ya bir bardak çay, ya

ucuz bir akşam yemeği ya da bol kadınlı bir masa karşılığında sizi saatlerce kahkahalara boğabilirdi. Kendi kendini itibarsızlaştırmasıyla ün yapan bu adamı seviyordum çünkü Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki apartman girişlerinde ucuz bira içip biz ne yapsak sanatçı mı olsak diyen henüz yirmisine varmamış çocukları yaka paça sürükleyerek kendi hikâyelerinden yazdığı skeçlerin provalarını mahzen tipi tuhaf depolarda çalıştırırken izlemiştim onu ve o gün yerin altından belki de hiç çıkmayacak bu kötü şaire saygım tuhaf bir biçimde artmıştı. Karnım iyice acıkıyordu. En iyisi kahvaltı sponsorum Lale Müldür'e gidip karnımı doyurmaktı.
Lale, aylardır Franz ve Kaan'la birlikte giriştikleri ilk filmlerinin heyecanıyla tuhaf bir dalga boyu içindeydi. Sürekli şiir söylüyordu. Kapıyı açar açmaz baştan çıkarıcı trençkotumun üzerine saldırmış, ölecen lan, ölecen şıklıktan diyerek kahkahasını patlatmıştı. AzgınYeşil filminin yönetmenine hemen bir reverans yaparak mutfağa daldım. Müthiş bir kahvaltı beni bekliyordu. Güzel kahvaltılar beni çok duygulandırır doğrusu. Şükran dualarıyla kahvaltımızı bitirdikten sonra Lale'yle sokağa attık kendimizi. Nereye gideceğimizi henüz bilmiyorduk, paramparça hayatımızı tefrika edip kendimizi eğlendirme derdi içindeydik. Birazdan Lale'yi kardeşi Uğur aradı. Avrupa Birliği'nde yönetici olarak çalışan Uğur eve bir televizyon hediye edecekti. Bu dış kaynaklı yardımdan heyecanlanarak yönümüzü Urban'a yönelttik. Uğur, patlayan baharın neşesiyle karşıladı bizi. Hemen yola koyulduk. Beyoğlu'nun çılgın kalabalığının içinden süzülürken akıllara zarar trençkotuma daha fazla dayanamayan Uğur çok şık göründüğümü, bu görünümümle genç bir yayıncı olarak yeni yazarları çok etkileyebileceğimi, kafamı Avrupa Birliği prensiplerine göre çalıştırırsam kısa zamanda çok zengin olacağımı söylüyordu. Bense bu övgüleri aldıkça askılıktaki Ömer Şişman'ın ceketini özlemeye başlamıştım bile.

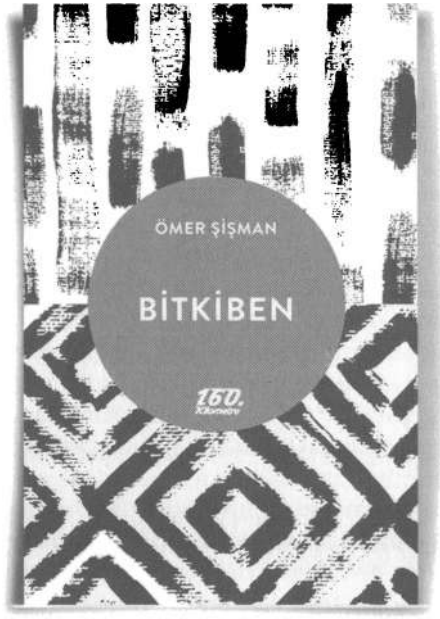
İşleri bitirip Sıraselviler'den aşağı doğru bıraktık kendimizi. Birden Lale'yi kaybettiğimi farkettim. Birazdan telefonum çaldı, Lale arıyordu, işte günün hakkı için bir u dönüşü yaparak Savoy'a doğru ilerlemeye başladık. Lale, Savoy'da arkadaşlarını gördüğünü söyleyerek geri dönmemizi, onu almamızı istemişti. Bu sırada Uğur çaktırmadan önünden geçtiğimiz mağazaların vitrin camlarından beni, daha doğrusu düşman çatlatan terençkotumu kesiyordu. Sanırım, bu muazzam sanat eserini nereden aldığımı sormak için uygun bir giriz-

gâh hazırlıyordu kafasında. Onu fazla yormadan Vakko diyecektim ki, o an Savoy'un önündeki masada Hilmi Hoca'yı, Lale'yi ve birkaç kişiyi daha beraber otururken gördüm. Onlara doğru ilerlerken, ilk defa trençkotumun sol yakasını sağ elimle okşama ihtiyacı duymuştum. Bu şu demekti: Tedirginim. Beni güvenle taşıyabilmesi için şefkatle dokunuyordum ona. Aslında bu masada Ömer Şişman'ın ceketine ihtiyacım vardı. Onun ceketiyle kimse farkıma varmazdı. Ama duygusal ağırlığım gene de herkesten fazla hissettirebilirdi kendini. Oysa bu göz kamaştırıcı trençkot öyle mi? Beni kendi kusursuz çekim alanı içine sürükleyip yok ederek yerime bir başkasını var ediyor. Hilmi Hoca da, masaya iyice yaklaştığımızda anladım ki, trençkotumun ürkünç güzelliğine çarpılmış fakat tedirginliğini belli etmemek için, tıpkı benim az önce yaptığım gibi, o da turkuaz renkli fularını okşamaya başlamıştı. Şu an, hoca da, kimin fularına ihtiyaç duyuyor diye düşündüm doğrusu. Ömer Şişman'ın ceketi üzerimdeymiş gibi vakarla oturdum masaya. Sessizce bu edebi kazayı atlatma umudu içindeydim. Ama Hilmi Hoca'nın öyle çaktırmadan değil apaçık bir biçimde gözlerini olağanüstü trençkotuma dikip birtakım Fransızca sözcükleri etimolojisiyle anlatması kendi zavallı çabamla beslediğim umudu yok ediyordu. Mutlaka bir saldırı, bir sınama, bir taşlama ve haşlama bekliyordum Hoca'dan. Hilmi Hoca'nın editörü Sakine Hanım oldukça hoş görünümlü bir kadındı. Çıldırtıcı trençkotumun büyüsüne o da kapılmıştı kapılmasına ama duygusal zekâsı oldukça gelişkin olsa gerek üzerime hayalen giydiğim Ömer Şişman ceketini de hızla algılamıştı. Kafası karışmıştı editör arkadaşın. O halde, dedi bir ara, bize gelen bazı dosyaları size yönlendirebilir miyiz? Şiir dosyasıysa bana göndermeyin, dedim. 160. Kilometre'nin editörleri Ömer Şişman ve Ali Özgür Özkarcı'dır. Hilmi Hoca birden beklediğim hamleyi yaptı ve editörüne dönerek, "Sen deli misin, Ömer Şişman ve Ali Özgür Özkarcı hiç bizden gelen dosyaya dönüp bakarlar mı?" dedi gülerek. Hilmi Hoca'nın arkadaşlarımı kara listeye almasını kolayca anlayabilirdim ama konuyu uzatıp Ömer Şişman'ın kendisine 10 yıl önce, 2003'te sorduğu bir sorunun 'eblehliği' üzerine konuşmaya başlayınca her şeyin kafalarda polemik yaratan trençkotumla ilgili olduğunu düşünmeye başladım. Masaya ondan daha şık biri oturduğu için keyfi kaçmış olmalıydı hocanın ve bir an önce beni postalamak istiyordu. Bunun için, lütfen buradan gidiniz, benden daha şık biriyle oturmaktan pek haz etmiyorum, diyebilirdi. Ben de buna

hiç bozulmaz, çünkü aynı kıskançlık duygularının her insanda olabileceğini düşünür, izin ister, edeplice ayrılabilirdim aralarından. Ama böyle olmadı. Hilmi Hocamız, kahkahalar içinde Ömer Şişman'ın sorusu üzerinden bir parodi yapıyordu, "benim beş para etmez boktan şiirim" diyerek. Bense duruma önce üzülmüş sonra arkadaşımı kendimce korumaya çalışmıştım. Ama çok genç bir yaş değil mi hocam?, hem ne var bunda, yeni gelen kuşak bir önceki kuşağı öldürmek istememiş midir hep? Ama, dedi, Burakcığım, beni öldürsün de, ölürken ben gülmeyeyim. İşte bu trençkotumun zaferiydi. Beni istediği yere sürükleyecek ve orada yerle bir edecekti. Böyle inanıyordu. O sırada Uğur atıldı. Sizin, dedi, Ömer Şişman'ın o zamanki yaşındayken bir önceki kuşağa böyle sorularınız olmadı mı? Bana döndü Hilmi Hoca. Sen hiç yağlı güreş izledin mi, diye sordu. Öyle herkes baş pehlivanla güreşemez. Ömer'in karşıma çıkması için birçok güreş kazanması gerekir. İyice afallamıştım. Yüksek edebiyatın baskısı omuzlarıma çökmüştü. Bileğimden fırlayacak çatışkan Raskolnikov'u masanın ortasına çıkarmanın tam zamanıydı aslında. Trençkotum da birden Raskol'un pardösüsüne dönüşebilirdi pekâlâ. Ama ben içime giydiğim Ömer Şişman ceketinden ayrılmak istemiyordum. Olanca vakurluğumla durumu iyice anlamaya çalışıyordum. Uğur, az önceki kroşe üzerine bir aparkat çıkarıp siz, dedi, Hilmi Yavuz, baş pehlivan olmak için hangi baş pehlivanı yendiniz. Ben baş pehlivan olarak doğdum, diye karşılık verdi Hilmi Hoca. Lale, ultraviyole kahkahalar saçıyordu bu sırada. İşler iyice kızışmıştı. Editör arkadaş, durumu kurtarmak için, ki gerçek bir editör olduğunu orada ortaya koymuş oluyordu, arkadaşlar dedi, şimdi hoca böyle konuşuyor ya, latife ediyor biliyorsunuz değil mi? Elbette biliyorduk, Hilmi Hoca, bu bilişimizi daha da kuvvetlendirmek istemiş olmalı ki, bu kez kendini yitirmiş bir halde, muhteşem trençkotuma gözlerini dikip kıskançlığını daha fazla saklamadan, sanki çok eski bir hesaplaşmayı bitirmek ister gibi, illa isim istiyorsanız, Attilâ İlhan efendim dedi. Attilâ İlhan'ı kaç kere punduna getirdim biliyor musunuz?



Ömer Şişman'ın 10 yıl önce, 2003'teki sorusuysa şöyleydi:
"Bir söyleşinizde, kendi kitaplarınız ile mesela Yılmaz Erdoğan'ın kitaplarının hiçbir kitaplıkta yan yana duramayacağını, o kitapları kovacağını söylüyorsunuz. Ölçeği genişletip dünyadan bakarsak, mesela Jandl'ın kitaplarının yanında yer bulabilecek misiniz kendinize?



LK VUSLAT

BERİL GÜN

AŞI'NIN YAZARI EBRU OJEN İLE SÖYLEŞİ

Onur Akyıl, Altay Ömer Erdoğan, Cahit Kaya, Neslihan Yalman

KENDİMİZİ K YBETMİŞİZ, KENDİMİZE SARILMIŞIZ...

Edebi Şeyler Yayınları'nın "Yüksek edebiyat bize alçak geliyor" ve "Çatışkan Raskolnikov'lar arıyoruz" şiarlarıyla başlattığı Raşkol'un Baltası dizisinden yayımlanan ve "fantastik bir kurmaca, bir yıkım ve isyan hikâyesi olarak" sunulan Aşı'nın yazarı Ebru Ojen ile konuştuk; "Bir kadın bir ölüyle aynıdır. Kokusu her zaman etrafımızdadır."

Altay Ömer Erdoğan: Toplumsal belleğin zayıf, toplumsal vicdanın askıda kaldığı bir kara parçasında yaşayışımızı elde tutarak, ben Aşı'nın hem toplumsal belleği hem de toplumsal vicdanı harekete geçiren bir işleve sahip olduğunu düşünüyorum. Kitabı okumaya başlamadan Diyarbakır'a koli koli gönderilen bozuk aşılar haberi geldi aklıma. Aşı, devlet adı verilen aygıtın ötekileştirdikleri üzerinde uyguladığı baskı ve asimilasyon politikalarına fantastiğe yaslanan bir dil ve gerçeği hayli zorlayan bir kurguyla yaklaşıyor. Ama

yakın tarihte öyle şeyler yaşadık ki, neyin gerçek, neyin fantasma olduğu arasındaki sınır uçtu, silikleşti. Tam da bu noktadan yola çıkarsak; hayallerini bile kendilerinin olmayan yabancı bir dilde yaşatanların çığlıkları, anlatına mekân kıldığın Bazid'i, dağları taşları aşıp gelip oturma odalarımıza taşındı ve her gün beyazcamdan yüzleşir olduğumuz halde izlemekle yetindik. Bu travmayla baş edebilmek için bir dönüşüm (metamorfoz) gerekiyordu ki, Lichtenstein'a göre metamorfoz ve kimlik sahibi olma, varoluşun iki uç noktasıdır, bu iki uç nokta arasındaki gerilimi bellek temsilleri üzerinden aktarıyorsun okura. Benim sorum şu Ebru; bıraktığın 'okur payı'ndan hoşnut musun?

Ebru Ojen: Aşı az ama ilginç bir okur kitlesiyle buluştu. 15 – 20 yaş arası gençler, ev hanımları ve anarşistler. Ben bunu bana internet yoluyla gönderilmiş mesajlardan öğrendim. Bunlar benim hiç beklemediğim bir okur grubuydu. Aslında kafamdan 'Aşı için en uygun okur şudur' diye bir şey geçmiş değildi, ama yine de şaşırttı beni bu insanlar. Bir şekilde anlayabiliyorum Aşı'nın okurunun neden onlar olduğunu. Aşı bir isyan romanı ve bütün bu insanlar Aşı'yı kendi isyankâr ruhlarına yakın hissettiler. Aşı, simgesel bir roman, doğalın karşısında, ama insanda ısrarı isyanla yineliyor. Ergen gençler de isyankârdırlar. Onlar asla başkalarının kurallarına uymazlar. Kendileri gibi her şeye isyan eden bir romanı okumak istediler sanırım.

Ev hanımlarına gelince, gerçekten Aşı gibi bir romanı onlara ancak aynı zamanda televizyon dizilerinde oynayan bir yazar okutabilirdi. Birçok ev hanımı romandan pek bir şey anlamadıkları-nı ama yine de beğendiklerini yazdılar bana. Anlamadığı şeyleri de sevebilir insanlar diye düşündüm. Tıpkı benim yıllar önce lisede okuduğum Marquis de Sade'ın Justine - Erdemin Felaketleri'ni anlamadığım halde sevmem gibi. Anarşistlere gelince; zaten Aşı anarşist bir roman, bu konuda söyleyecek bir şey yok. İnsanlar romanımı bu sebeplerden edindiler. Bu yüzden Aşı'nın okurundan memnunum.

Neslihan Yalman: Kitabını okuyunca, aklıma ilk olarak Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası oyunu geldi. Oyunu okudun mu bilmiyorum ama, orada da derebeyleri halka kara tohum satıyorlar, bu tohumlardan sakat kalan insanlara yine protez ayak bacak pazarlıyorlardı. Sistem hem yıkıyor hem de yıktığını yine halkı sömürerek telafi etmeye çalışıyordu. Senin kitabında da böylesi göndermeler ve devletin en üst birimlerinden ücra köşelerdeki en alt birimlerine değin bir eleştirel ağırlık olduğunu fark ettim. Hatta, kimi yerde Gezi Direnişi'ni sezdiren bölümler bile var gibiydi. Bu durum, ülkeye dair yapısal hali kavramak mı? Göndermelerin senin gündelik pratiklerinle, tecrübelerinle ve dünya görüşünle bir paralelliği mevcut mu? Ojen bu romanı yazma ihtiyacını neden hissetti?

AŞI, BENİM DEVLETLERE OLAN KATIKSIZ KARŞI KOYUŞUMUN SONUCUDUR.

Ebru Ojen: Bahsettiğiniz oyunu okumadım. Oyun okumak beni sıkıyor. Tiyatro oyunu izlemek de öyle. Radyo tiyatrolarını daha çok seviyorum. Ama siz sorunun içinde öyle güzel anlatmışsınız ki oyunu merak ettim doğrusu. Alıp okuyacağım.

Gezi başladığında Aşı'yı bitireli üç aydan fazla zaman olmuştu. Zaten Gezi, rızanın kırılmasıydı. Aşı'da, siz de fark etmişsinizdir, rızaya karşı bir isyan vardır. Bu anlamda Aşı, Gezi isyanını hisseden bir roman oldu. Hatta Gezi beni fazlasıyla umutlandırdığı için romanın sonunu değiştirmeyi bile düşünmüştüm, ama son anda intihar tutkum beni durdurdu.

Gezi çok şeyi değiştirdi. Devletin, yeri geldiğinde Batı'da yaşayanlar için de bir tehdit unsuru olabileceğini gösterdi insanlara. Bunun karşılığında bu insanlar Doğu'ya karşı bir kırılma yaşadılar. Hiçbir şey yapmamış olsan bile devletin gelip burunlarında bitebileceğini görmüş oldular.

Kitaptaki göndermelerin benim görüşlerimle bire bir paralelliği var evet. Kitap tamamen benim fikirlerimden oluşuyor. Çoğu yazar fikirlerini bir alt metine gizler ya da fikirlerinden hiç bahsetmez. Ben Aşı'yı yazarken bunu tercih etmedim. Benim gerçeğimde savaş vardı ve devlet bize hiçbir zaman ölümleri bir alt metinle sunmadı. Yapmak istediklerini hep gözümüze sokarak yaptı. Bu yüzden ben de ilk romanımı yazarken bütün bunların karşılığında sözümü sakınmak istemedim. Bütün fikirlerimi okuyucu bilsin istedim. Doğu'da dünyaya geldim ve Doğu'da büyüdüm. Devleti sokaklarımızda, evlerimizde, mezarlarımızda hissettik. O her yerdeydi. Benim çocukluğumda devlet bütünüyle bir katildi ve hâlâ korkunç bir katil. Onun ne olduğuna dair okumalar yaparken kendi deneyimlerimle karşılaştırdım. Sonuç olarak insan için en gereksiz şeyin devlet ve onun kabul ettiği bütün kurumlar olduğunu anladım. Devletsiz özgür olabilirdik. Çeşitli diller konuşabilirdik. Ben kendi dilimde bir roman yazabilirdim mesela. Bu ve buna benzer şeyler beni Aşı'yı yazmaya itti.

Aşı, benim devletlere olan katıksız karşı koyuşumun sonucudur.

Cahit Kaya: Doğu ve Güneydoğu'da aşının yerli halkı kısırlaştırmak için bir bahane ya da araç olduğuna dair bir inanç yaygındır, bu minvalde kitabınızın isminin "Aşı" olması ve aşının kitap boyunca üreme organlarıyla eşleştirilmesi ne denli bu politik atmosferden beslenmiştir? Böyleyse kitabınızı bir "alegorik" metin olarak değerlendirebilir miyiz?

Ebru Ojen: Her metin zamanı içinde politiktir. Yazıldığı zamandan etkilenir. Ama edebiyat onu karakterler üzerinden dile getirir. Bu yüzden benim romanımda politika bir fondur. Romanın kendisi değildir. Aşı politik olarak sıcak bir ülkede yaşayan yazarının tamamıyla etkisi altındadır. Tıpkı hepimizin bu sıcaklıktan etkileniyor olması gibi.

Alegorik bir metindir denebilir Aşı için, evet. Ve alegorisini her bölümde hissettirir.

90'ların sonunda Sağlık Bakanlığı'nın Doğu ve Güneydoğu'da yaygın olarak yapmış olduğu aşı kampanyaları, zaten asimile edilmeye çalışılmış ve en küçük fırsatta bile yok edilmek istenmiş bir halkın paranoyaklaşmasına sebep olmuştu, bu çok da doğal bir şeydi. Gerçek olma ihtimali de yok değil zaten. Ben uzun bir zaman o fısıltıları duydum. Ve çocukluğum bu fısıltılardan etkilendi.

Devlet bir sağlık hizmeti verebilir ama o bize bir tehdit unsuru olarak yansır. Çünkü yaşamamız bile bazen birileri için şantaj anlamına gelir. Sizi sürerler, aşağılarlar, öldürürler ve yaşamınızı zorlaştırmak için ellerinden geleni

artlarına koymazlar. Bunca işkencenin gerçek olmasına inanamazsınız. Gerçekten bunlar olamaz dersiniz. Çocuk olmak, bunca kötülüğün gerçek olamayacağını, her şeyin bir masalda geçtiğini düşündürür size. Bu yüzden bütün bu gerçeği fantastik bir atmosferle anlatmak istedim. Eğer şiddetin olduğu bir dünyada büyüdüyseniz aklınız ve bütün o gördüklerinizi fantastik bir atmosferde yaşıyor, size yazarken başka yol bırakmıyor demektir.

Onur Akyıl: Satırlarınızda 'aşılanan' insanlar, toplumsal bir aşılanmanın parçası olarak düşünülebilirler mi? Neden elinizde etkili bir malzeme varken bir sınır çizme ihtiyacı hissettiniz? 'Kim olduğu anlaşılan bir halk' yalnızca bu memleketin sınırları içinde mi yaşar?

Ebru Ojen: Fallus yoksunluğu ile devlet yoksunluğu aynıdır bazen. Orda cinsel kimlikler de dâhil olmak üzere genel anlamda cinselliklere yapılan baskı söz konusudur. Kent güvenlik anlamına gelse de hiçbir zaman güvende değilizdir aslında. Devlet kentte uzuvlarımıza kadar inmiş ve orda büyümüş ya da küçülmüştür. Bu biraz da devleti bedeninin en ücra köşesine kadar hissetmektir ve burada sınır, varlığın sınırında olmaktır. Romanımdaki insanlar hem kendi varlıklarının hem de devletin maddi- yapay varlığının sınırındadır. Burada varlık her zaman karakterlerin yokluklarına bir düğüm atmış ve giderek kahramanlarımız kendilerini uzva kadar indirgemişlerdir. Ama bunu yaparken devlete de bir çalım atmışlardır: Kendilerini kaybetmişlerdir, kendilerine sarılmışlardır.

Altay Ömer Erdoğan: Anlatının ilk bölümlerinde Latife Tekin'in Berci Kristin Çöp Masalları ile Sevgili Arsız Ölüm'ünden tatlar var. Büyük bir kalabalığın yalnızlığını anlattığını düşündüğüm Aşı, alegoriyi ütopyayla buluşturarak (kaldı ki bu bir kara ütopya üzerinden yürüyor Aşı'da) , başka bir dilin ve topluluğun egemenliğindeki dilin özgürlük ve özgünlük arayışı kadar, o yasaklı dilin ve topluluğun kendi içinde yasaklı olan kadınının özgürlük ve özgünlük arayışı olarak okunuyor. Bu okuma, yazarın aynı zamanda bir öneri olarak sunduğu Sisê üzerinden akarak sonuca ulaşıyor. "Başkasının acısı karşısında ne yapacağını bilemez ve çaresizleşirdi insan, oysa kendi acısı bildiği, tanıdığı bir düşmandı. Tanıdığı şey ne derece kötü olursa olsun her zaman gücü olabilirdi direnmeye." Sen bu gücün edebi temsillerinde hangi kaynaklardan beslendiğini biraz açımlar mısın?

ÖZGÜRLÜK SÖZ KONUSUYKEN BİLE BAZILARININ ÖNCELİĞİ OLMASI SAÇMADIR.

Ebru Ojen: Aşı'yı okuyan bir kişi daha Sevgili Arsız Ölüm'den bahsetmişti. Aşı'dan önce okumamıştım ve ben de bunun üzerine Latife Tekin'i okudum. Ve beğendim bu yazarı. Çok etkileyici bir sürekliliği var romanlarının. Tam anlamıyla bir bütünlük hissediliyor. Dil, kurgu ve hikâye bütünlük içinde. Ama Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin Çöp Masalları da dâhil olmak üzere bu romanlarda benim dilim, kurgum ve anlattığım şeylerle örtüşen pek bir şey bulamadım. Özellikle bütünlük hissi benim kaçındığım bir şeydi. Aşı'da kurgu tamamıyla bütünlüğün karşısındadır ve kurgusal bütünlük, ilerleyiş özellikle romanın ortalarında reddedilir.

Sevgili Arsız Ölüm büyülü gerçeklikle

yazılmış bir roman. Elbette bu sebeple de Aşı ile yakın değiller. Aşı, fantastik anlatıya daha yakındır. Gerçeği fantastik bir atmosferde anlatır. Dil özellikle değişkendir. Başından sonuna kadar bütünlüğün bozulmadığı bir dil yerine, altı sağlam olmayan ve sürekli değişkenlik gösteren bir dili vardır. Bu benim bilinçli tercihimdir. Kendi gerçeğimin dil üzerinden temellendirilmiş bir alegorisidir. Konuştuğum iki dil gibi. İki diliniz varsa, işler hem kolay hem zordur. Gün içinde konuştuğunuz dil ve dilin ruhu değişkenlik gösterir. Aşı'da dilin geçişli bir şekilde değişken olmasının nedeni budur. Bu bakımdan da pek benzemez birbirine Aşı ile Sevgili Arsız Ölüm. Dil ve kurguda bütünlüğü reddediş ve bütünlükte kalma sebepleri yüzünden özellikle ayrışırlar. Diğer yandan iki kadın karakter birbirinden kesin çizgilerle ayrılır. Sisé bir eylemcidir; sorgulamayı bitirmiş ve artık yıkım için adım atmıştır. Dirmit ise, kendi dünyasını sorgular ve anlamaya çalışır. Onun başkaldırısı sert bir hâl almaz. Hele ki bu başkaldırı bedeni reddetme, bedene kadar indirgenen ve dayatılan efendiliği aşağılama ve özellikle özkıyım boyutuna hiçbir şekilde ulaşmaz.

Roman Sisê adında bir kadın karakter üzerinden anlatılsa da, romanda kadının özgürlük arayışına dair hiçbir gönderme yapılmaz. Sevgili Arsız Ölüm'de bir alt metin olarak kadın kıstırılmışlığı ve bu kıstırılmışlıktan kurtulma, özgürleşme isteği belirgin bir şekilde okunur. Ama Aşı'da özgürleşme isteği kesinlikle kadın olmak üzerinden yürümez. Bireysel bir başkaldırı, bireysel özgürlüğü amaç edinerek cinsiyetleri aşacak şekilde eylemlendirilir. Çünkü özgürlük ilk olarak kadın için değildir. Herkes içindir özgürlük. Hepimiz için. Özgürlük söz konusuyken bile bazılarının önceliğinin olması saçmadır. Saçmalamak ise hiçbir zaman işe yaramaz. Bu da beni kızgınlık duyduğum bir konuya getiriyor; kadın yazar olmak konusuna. Bir kadın yazar olduğumu söyleyenlere ve yazdıklarımda kadınlıkla ilgili gizli göndermeler arayanlara kızıyorum. Ben bir kadın yazar değilim. Ben sadece bir yazarım ve yazdıklarımda kadının özgürlük arayışına dair göndermeler yoktur. Cinsiyetimi ve cinsiyetimin toplum tarafından yok sayılmasını ve üzerine tükürülmesini yazdıklarıma istediğim zaman taşırım. Bunu da özellikle tercih etmiyorum. Ben ancak cinselliğimizin totalde ne duruma düştüğüyle ilgilenebilirim ve buna da sadece Aşı'da canavarlaşan cinsel organlar üzerinden bir gönderme yapmışımdır. Bu gönderme kesinlikle özel olarak kadın cinselliğini konu almaz.

Neden sadece bir yazarken kadın yazara çıkıyor adım? Yazarken hiçbir zaman bir kadın olduğum gelmemiştir aklıma. Bunu bana Aşı'yı yazdıktan sonra hatırlattı insanlar. Cümleye her başladıklarında kadınlıktan, kadın yazar olmamdan bahsedip durdular. İnsanların çoğu hem ölü sevici hem kadın sevici. Bir sanatçı ya da yazar ölmeye görsün yapıtları berbat şeyler bile olsa öldüğü için övgüler alır. Bu bizim edebiyatımızda özellikle şairler için çok sık rastlanan bir şeydir. Ölüleri severiz biz. Çünkü bize cevap verecek halde değillerdir onlar. Kadın olunca da işler gelir buna dayanır. Yazdıkların 'kadın olduğun için' övülür ya da aşağılanır. Bir kadın bir ölüyle aynıdır yani. Kokusu her zaman etrafımızdadır. Bu yüzden överiz kadınları. Bu yüzden özgürlük ilk onlar içindir. Kadınlık kurtarılmalıdır. Bir yazarın uzun bir cinsel organı yok-

sa mutlaka önünde duran yuvarlak içe dönük organa göndermeler yapmalı ya da onun ne kadar dışlandığından bahsetmelidir. Bir özgürlük arayışı içinde olmalıdır. Arayış içinde olana da yazar denmez. Sonuçta bu yuvarlak organa sahip kişi yazar değildir hatta olmamalıdır. Bir yazar kadın olduğu halde kalemini tutuyorsa hiç vakit kaybetmeden bacaklarının arasına bakılır. Ve ondan o aşağılık organını konu etmesi beklenir. Beklenti yazdığı şeyde bu durumu kabaca karşılamıyorsa mutlaka cinselliğine bir gönderme vardır diye umut edilir. Bunlar da yoksa o zaman zaten o bir hiçtir.
Bu durumdan rahatsız oluyorum. Bir roman yazmadan önce kadınlığın başka dertlerine kafa yoruyordum, şimdi bir de bu çıktı başıma. Bazılarımızın bir amı, bazılarımızın da bir siki vardır ama kalemi tutan elimizdir. Bu kafadan ne zaman çıkarlar onu ben bilmiyorum. Bu yüzden bir kadın yazar olmayı reddediyorum.

Neslihan Yalman: Metinlerarasılık açısından bakınca başka eserlere çağrıştıracak çeşitli bölümler var, ki bu, romana zenginlik katmış diye düşünüyorum. Örneğin, çağını dönüştüren bir çalışma olan Dönüşüm'de Kafka kapalı alanda böceğe dönüşen bir karakteri anlatmıştı. Senin karakterlerinden dönüşenlerse -hatta, dönüştürülenler (cinsel organların da canavarlaşması, metamorfoz)- hem bir topluluğa tekabül ediyor hem de sokağa çıkıyorlar. Senin romanının sokaklara yayılan bir tarafı da var. "Dönüşmüşler bitmek bilmiyordu," diyorsun.
Ayrıca, 1984'le George Orwell'a fantastik bir selam da sezdim sanki. Sisê karakteriyse, bana Altay'ın da dile getirdiği Sevgili Arsız Ölüm'deki Dirmit'i hatırlattı. Bu yönde, ilgili çalışmalarla romanın arasında bir etkileşim görüyor musun? Dirmit'in de hem aile, hem küçük çevresi hem de sistem içinden çıkma mücadelesi verdiğini söylersek, Sisê'nin de aynı mücadeleyi verdiğini söyleyebilir miyiz? Bu yönde, kadın karakterlerin merkezde olması sence romanları alt metin açısından daha zengin kılıyor mu?

Ebru Ojen: Bence kadın karakterler bir romana özellikle bir zenginlik katmaz. O da bir erkek karakter ya da bir hayvan karakter kadar zengindir ve onlardan daha fazla ya da daha az derin değildir. Yazılan metne ve yazarın tercihine göre değişir bu durum elbette ama benim yazdıklarımda bu böyle değil en azından. Sisê nin Dirmit'ten ayrılan yanı bedenin sert bir biçimde işin içine girmesidir. Sisê bedenini diğer Dönüşmüşler gibi sistem yıkıcı, bozucu ve yok edici haliyle gerçekleştirirken Dirmit sistemin içinde uysaldır, sistem için büyük bir tehdit olarak durmaz. Sadece kendi içinde, aile toplum ve sistem konularında çatışır. Bunu bir Yıkmak eylemi düzeyine getirmez. Özellikle de Aşı'nın sonunda Sisê bedenini sanatsal bir başkaldırı olarak intiharla yok ettiği an tamamıyla ayrılmış olur Dirmit'ten. Kafka'nın, Orwell in ve diğer bazı yazarların romanlarında karakterlerin cinsiyetleri anlatılan şeyin üstüne çıkmaz. Tıpkı bazı sinema yönetmenlerinin oyuncuyu bir nesne olarak görmesi gibi. Oyuncu sahnede bir masadan farksızdır ve anlatılan hikâyenin içinde kendine özgü bir bağımsızlıkla var olur. Özellikle cinsel kimliğiyle değil. Çizdiğim karakterler anlattığım şeyin içindedir ve bir tamamlayıcıdır. Ben Aşı'da

ve öykülerimde ve üzerinde çalıştığım yeni romanımda karakterlerimi erkek kadın olarak özellikle çizmedim. Karakterlerimin cinsiyetlerini ön planda tutarak yazmaktan uzak duruyorum. Orwell, Kafka ya da başka bir yazara selam vermiş değilim ama belki de yukarıda yazdığım sebeplerden bir bağ sezmiş olabilirsiniz.

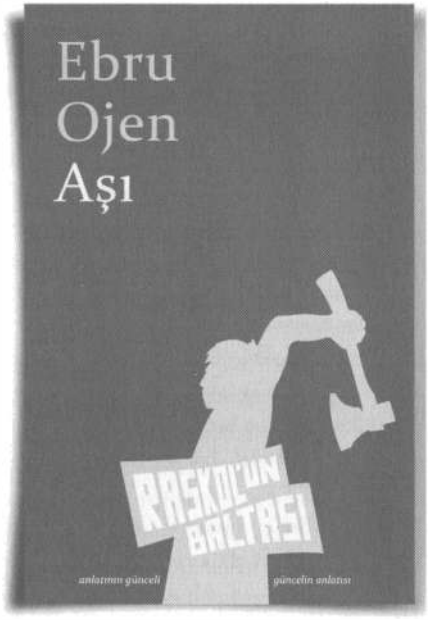
Cahit Kaya: Yazarın hikâyedeki konumu, hikâyenin anlaşılması için ilk belirlenmesi gereken noktadır. Yani yazar bütün hikâyenin neresinde durmaktadır? Hikâye üçüncü tekil şahıs olarak anlatılmış, yazar bu tarz anlatımlarda genelde kendini tarafsız gösterme eğilimindedir. Siz bu hikâyede taraf mısınız? Hikâyenin anlatısında yazar olarak tepede misiniz, yoksa hikâyenin kahramanları arasında mı?

Ebru Ojen: Sadece Aşı'dan bahsedecek olursak, ki bu yazdığım diğer şeyler için çoğu zaman geçerli değildir, evet bir tarafım. Ben o romanın içinde dolaşıyorum ve kesinlikle o anarşist dönüşmüşlerle el eleyim. Aşı'yı yazarken özellikle bunu amaçladım. Fikirlerimi yazmak istedim. Ben devleti her zaman dolaysız bir kötülük olarak yaşadım ve yazarken de dolaysız bir şekilde fikirlerimi görünür hale getirdim. Devlet bana gizlenmeden zulüm ediyorsa ben de gizlenmeden karşı çıkarım buna. Bu benim hakkım. Bir insan olarak da bir yazar olarak da hakkım.

Onur Akyıl: Tam da bu noktada benim sorum da. Cinselliğiniz hiç müdahaleye uğradı mı? 'Yok-oluş' müdahaleye uğrayabilir mi?

Ebru Ojen: Cinselliğimiz müdahaleye her koşulda uğruyor. Mesela başta anlatmak istediğim şey olan kadın yazar olmak konusunda olduğu gibi. Kadın yazar olarak anılmak cinselliğime direkt bir müdahaledir. Devletler cinselliğe müdahale eder. Çünkü kadın ev ve iş, erkek asker demektir. Devletin kurumları cinselliğe müdahale eder ve sistemi içselleştirmiş her şey cinselliğe dolaysız müdahale eder. Bu anlamda evet cinselliğime müdahale edildi, ediliyor. Yok oluşa müdahale edilebilir mi bilmiyorum. Bu durum garip bir soyutluk taşıyor.

Altay Ömer Erdoğan: Deleuze, "Bedeni tanımlayan, hükmeden ve hükmedilen arasındaki ilişkidir" diyor ya, beden ve tabular üzerinden ortaya çıkan toplumsal histeri kendine ait olmayı örselediği kadar kendine ait olamayanları nevrozları üzerinden bir yığına bağlıyor. Basit bedensel işlevler,



kaba / pis estetik sınıflamalar ya da toplumsal aşağılamalarla alçaltılan ve bastırılan cinsellikle de yüzleşiyorsun Aşı'da. Bu yüzleşmenin hayati karşılıklarına değinsek biraz da...

BİLİNCİM KENDİNDE OLMADAN VE HİÇBİR ŞEY DÜŞÜNMEDEN KENDİNİ KUSTU

Ebru Ojen: Aslında bastırılan cinsellik ile yüzleşmek gibi bir derdim yoktu. Roman kendiliğinden cinsel organlarla sisteme saldırdı. Cinsel organlar canavarlaştı. Romanda cinsel organları kullanmamın sebebi Julia Kristeva'nın ifade ettiği gibi kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni ifade etmektir. Kurallar burada söz konusu değildir ve edebiyat burada, muğlak olanı, karılmış bir şekilde sunmaktadır.
Aşı'nın kurgusu ve dili her şeyi reddetmek üzerine kuruludur. Üzerinde çalışmamamın sebebi de budur. Bu benim bilinçli tercihimdir. Benden çıkan bir şeyi düzeltmek, daha okunur hale getirmek gibi bir derdi taşımak istemedim. Hatasız olmasındansa tehlikeyi göze alarak eksik olmasını istedim.
Dilini sadeleştirmek, kurgusunu alışılmış bir kurguyla biçimlendirmek yerine kaosu tercih ettim. B,u romanın ruhunu tamamen karşılıyordu. Bir isyan nasıl birdenbire fütursuz ve çılgınca gerçekleşiyorsa, romanım da kendini işte bu şekilde düşüncesizlikle gerçekleştirdi. Yani ne bastırılmış bir cinsellikle yüzleştim ne de başka bir dert edindim. Bilincim kendinde olmadan ve hiçbir şey düşünmeden kendini kustu. Bir bilinç kusması olabilir bu. Bence yaşadıklarımız hafife alınmayacak şeyler ise eğer, bilincimiz bazı zamanlar kusar. Şanslıysak oturur yazarız ya da resim yaparız.

Cahit Kaya: Evet, insan bedeni üzerinden oluşturulan metaforlar ve semboller "gerçekten özgürleşme" yolunda okuyucuya tam olarak ne anlatmaktadır? Neden insan bedeni? İnsandan yolla çıkarak kainatı anlama amacı güden sufi inançlara açık bir gönderme mi bu yoksa, yine ülkenin koşulları gereği sürekli kadın bedeni üzerinde dönen politikalara bir tepki midir bu?

Ebru Ojen: Bu metaforlar-simgeler okuyucuya anlamak istediği kadarını anlatır. Aşı, benim özgürleşmek isteyen, paranoyalarından ve devletlerinden kurtulmak isteyen bir halkı anlatmak istememle çıktı ortaya. Çünkü ben de bunu istiyordum. Beni tutsaklaştırıcı bir sistem olan devlet rahatsız ediyordu. Onun karşısında durarak ben de onu tehdit ediyordum. Bu tehditlerin ve dikleşmelerin sonucunda Aşı'yı yazdım.
Sufi inançlara ise bir gönderme yok. Ayrıca kadın bedeni üzerinde dönen politikalara da özellikle bir gönderme yok.

Onur Akyıl: Öyleyse, politika alanı / politik bir alan olmasının ötesinde bir savaş alanı olarak beden, satırlarınızda izlenildiği biçimiyle bir yabancılaşmaya döndüğünde, ki yabancılaşmanın pratik doğaya karşı bir direnci olduğu göz önüne alınarak, bunun / buna karşı 'direniş' biçimi ne olabilir?

Ebru Ojen: Bedenimiz sakar bir sayrılmanın içine girer bazen, güven verdiği kadar boğma ve tıpkı insanın iktidara bağlanması gibi sinsi bizi, benliğimizi pusuya yatırır. Buradan bir saat gibi yabancılaşma başlar; mimetizm devreye girer, varlığımı ben mi biçimlendireceğim yoksa bir başkası mı? Gibi mi olacağım yoksa ben mi? Onaylayacak

Yüksek edebiyat bize alçak geliyor.

anlatının günceli, güncelin anlatısı

mıyım, onaylanacak mıyım? Benimki bir direnme ama bu direnmenin içinde evet hazzın içinde bir kayıp gitme var. Roman kahramanım bunu yapıyor. Fark etmişsinizdir. Direniş biçimi olarak da yok etmeyi tercih ediyor. Sıra kendisine geldiğinde bile gözünü kırpmıyor. Arkasında mutluluk çığlıkları koparken o kendisinden dönüşen uzvuyla kendisini yok ediyor.

Neslihan Yalman: Bunu ben de canavarlar üzerinden okudum. Canavarıyla Sisê arasında nasıl bir bağ var? Topluma, dünyaya ve kendine yabancılaşma, bir yanda da birey olmaklık anlamında, aslında diğerlerinden kendini ve kendini diğerlerinden uzaklaştırma olarak görülebilir mi canavarlaşma? Ben-olmaklık da böylesi sancılı bir

yabancılaşmayla gerçekleşmiyor mu? Mesela, "...bu gidip gelen aklının arada kalmış coğrafyasında" diyorsun kitapta. Coğrafya sadece toprak olarak algılanmıyor değil mi senin romanında? Bedenin coğrafyası da var. "Böcekleşmeye" de atıf yaparsak, "canavarlaşma" / bir canavara sahip olmak Sisê için ve Ojen için ne anlam ifade ediyor?

Ebru Ojen: Sisé için canavarı cinselliğinin cinsiyetsiz bir biçimde başkaldırması anlamına geliyor. Benim vajinam henüz bir canavara dönüşmediği için bunun benim için bir anlamı yok. Ama canavar Sisé'nin başkaldırısında önemli bir yer tutuyor. Bir kez daha tekrar etmek istiyorum: Sisê'nin bir kadın olması kadın cinselliğinin bastırılmış olmasına bir gönderme değildir. Genel olarak hepimizin cinselliğinin baskılanmış olmasıyla alakalıdır. Ve canavarlaşma yine genel anlamda cinsellik konusunda özgürleşmeyi karşılamaktadır.

Cahit Kaya: Kitaptaki "canavar" "penis yiyen vajina" vs. gibi metaforlar kadın erkek arasındaki cinselliğin bilinçdışının somut-katı cisimleşmesi midir, yoksa aslında var olan ilişki ağlarının yazardaki yansımaları mıdır?

YAZI KÂĞIDA GEÇTİĞİ ANDA BİR TEK KARŞILIĞI VARDIR: ACI! BU YAZARIN ACISIDIR. ANCAK DEĞİŞMEYEN BİR TEK ŞEY VARDIR: İNSAN BAKİRDİR.

Ebru Ojen: Yazı kâğıda geçtiği anda bir tek karşılığı vardır: Acı! Bu yazarın acısıdır. Ancak değişmeyen bir tek şey vardır: İnsan, bakirdir. Dehşet ve şehvet toplumu bu bekareti bozamamıştır. Çünkü ölüm bir gelecektir ama romanın kahramanı bu hakkı alır, yaşamımın hakkı (efendiliği reddederek) bendedir der. Buradan bakılmalı. Var olan ilişki ağlarının ben'deki yansımaları da işin içine giriyor elbette.

Onur Akyıl: Bir de şu açıdan düşünsek; cinsel organların oto-kontrollerini sağlamaları beynin işlevlerini yitirmesini getirebilir mi?

Ebru Ojen: Kendi kaderini çizmek isteyen bir insanın bir kontrolü olmaz; İntihar, bir orgazm biçimidir. Kendi kendime açım, kendi kendime tokum; aç ve tok, oto-kontrol ve beyin! İşlevini ne yitirebilir ki? Delinin gülümsemesi ne güzeldir değil mi? Ve ne çok benzer bir asılmış adama!

Romanda isyan isteği devreye girdiği an düşünce geri planda kalır. Bütün karakterler dönüşümlerini düşüncesizlik üzerinden gerçekleştirir. Yıkmak yok etmek istemeleri bu noktada başlar. Dokunmadıkları tek şey bir başkasının canıdır. Onun dışında geri dönüşü olmayan bir yıkıma, yok oluşa doğru yürürler.

Altay Ömer Erdoğan: Merak acıdan sonra geliyor ya, bir kurtuluş ya da yitik olanı anlamlandırma nesnesi olarak Berélega, Sisé'nin ne temiz ne de kirli olduğunu önemsiyor. Kent ile kırsal arasındaki çelişkinin diyetini ödemek zorunda kalan birey, kurtuluşunu, yitik olma hâlinden sıyrılmayı genç tanrısı ile kendi yanıtları arasında bir yere konumlandırıyor. Sence de yanıt fazla gecikmedi mi, 7 yaşında çocukların ölüme gidecek kadar yaşlandığı bir dünyada, Sisé'nin tanrısı niye hiç büyümüyor?

Ebru Ojen: Tanrı hiç büyümez, o içimizde çocuk kalır. Batı'nın tanrısı bilendir. Ve o büyük bir yol göstericidir.

Doğu'da ise tanrı bilginin kaynağı olduğu halde bir yetişkin gibi yol gösterici konumundan ayrılır. Onun yerine bir peygamber devreye girer. Bu peygamber savaş ve ticaret yapar. Zamanla temas halindedir yani. Tanrı ise zamansız bir yerde durur. Çocuklar gibi. Onlar alışverişi bilmezler ve zamanda kontrolü kaybederler.
Sisé'nin tanrısı büyümez, çünkü Sisé'nin hâlâ bir çocuk gibi meraklı olması bir yandan da tanrısının büyümesinin önünde duran en büyük engeldir.

Neslihan Yalman: Son olarak, Ojen bu romanla, toplumcu gerçekçilik gibi sert bir alandan ziyade fantastik bir alana kayıyor; lakin, gerçekçiliği de, estetik ölçülerden uzaklaşmayacak şekilde, mesajını veriyor. Bu anlamda, sen romanını herhangi bir tür içinde görüyor musun? Sistem eleştirisi, bireyleşmenin zorluğu, kadın olmaklık gibi hassas konular romana aktarılırken nelere dikkat edilmeli? Roman modern dünyanın neresinde yer alıyor sana göre?
Ebru Ojen: Romanımı bir türün içinde görmüyorum. Bu romanımın ruhuna da aykırı bir şey. Buna rağmen türsüzlüğün içinde de değil. O bir şeye ait değil. Aşı retçidir. Sistemi ve sisteme hizmet eden anlayışı reddeder. Yıkmak ve yok etmek üzerine odaklanmıştır. Dili ve kurgusu da yıkım üzerinden ilerler. Hikâyeler yer yer birbirlerini tamamlamaz. Tam olmaya, bütün olmaya karşı durur. Bunun yanında kadınlık erkeklik gibi konuların üzerinde durmaya gerek duymaz. Bu konulara göndermeler yapmaz. Lafını dolaysız ve korkusuzca, göndermesiz söyler. Topluma ayna tutmaz. Toplumculuğu toplumun ona tuttuğu ayna üzerinden görünür kılar. Yardımlaşmayı ve örgütlenmeyi reddeder. Kahramanlar sokaklara bir birey olarak tek başına çıkar. Orada başkalarıyla karşılaştığında selamlaşır ama mücadeleye tek başına devam ederler.

Altay Ömer Erdoğan: Ebru, teşekkür ederiz. Sırada ne var?
Ebru Ojen: Bir buçuk yıldır üzerinde çalıştığım bir roman var. Anti-faşist, aktivist, devlet karşıtı insanlar konforları tehdit altındayken karşı durdukları devletle neden işbirliği yapar? Devlet karşıtı bir eylemde polisle çatıştıktan sonra evimize döneriz ve evimize hırsız girdiğini anladığımız an polisi ararız. Bunun nedeni nedir? Sadece bir güç istenci midir?
Ben yeni romanımda bir alt metinde bunları sorgularken bir yandan da bir apartmanda bu alt metne dayanarak yaşanan sıradan hayatları yazıyorum.

ORHAN DURU

CÖNK SÖYLEMLER

ŞUBAT 29
Cuma

Demokrasinin, bir de salam fabrikasının
nasıl çalıştığını müşteriye göstermeyeceksin!

ORHAN DURU'dan:

- Yazmadığım olayları unutuyorum.
Yazdıklarımı yazmış olduğum için unutuyo

- Bütün yengeçler biraz serseri ruhl
olurlar.

-

- Atatürk, İbrahim Çallı'ya
- Ulan Çallı, Çallı, İstiklal harbi
hangi çalının arkasındayd

- Yazmadığım olayları unutuyorum.
Yazdıklarımı yazmış olduğum için unutuyorum.

- Bütün yengeçler biraz serseri ruhlu olurlar.

- Atatürk, İbrahim Çallı'ya
- Ulan Çallı, Çallı, istiklal harbinde hangi çalının arkasındaydın?

. Mayakovski'nin "Amerikayı keşfim"
lı yapıtını okurken insanın aklına
geliyor: "Şu euslar Amerikaya öykünmek
in neler yapmış."

- betikler sıkıntıdır..

- kendi kaynak betiğimi hazırlamaya
çalışıyorum.

- Böcek ilacınız var mı?
- Ne o böceğiniz mi hasta?..

- Özel kişilikler tüzel kişiliklerden iyidir.

V. Mayakovski'nin "Amerikayı keşfim" adlı yapıtını okurken insanın aklına şu geliyor: "Şu euslar Amerikaya öykünmek için neler yapmış."

betikler sıkıntıdır...

- kendi kaynak betiğimi hazırlamaya çalışıyorum.

- Böcek ilacınız var mı?
- Ne o böceğiniz mi hasta?

- Özel kişilikler tüzel kişiliklerden iyidir.

Demişsin ki yolumda ölmez Ahmet
Bir öldüm bir de tekrar öldürürsü

(Ahmet Pa

İstanbulda bol kepçe lâf..
bol kepçe kendini övme..
gerisi boş ve çürük..

"Başarısızlığı sevmez kadınlar..

Martıdan

Demişsin ki yolumda ölmez Ahmet
Bir öldüm bir de tekrar öldürürsün
(Ahmet Paşa)

İstanbulda bol kepçe lâf...
bol kepçe kendini övme...
gerisi boş ve çürük...

"Başarısızlığı sevmez kadınlar"
Martı'dan

Ben birşey yazarken başka birşey de yazıyorum —
Orhan Duru

Bitkiler titremeli rüzgârda!..
yoksa ölüdürler.

İsveçliler ölmemek için yaşamıyorlar.
DEMİR ÖZLÜ

• Bitkiler rüzgârda titremeli
• Yoksa ölüdürler.
= Bir dize

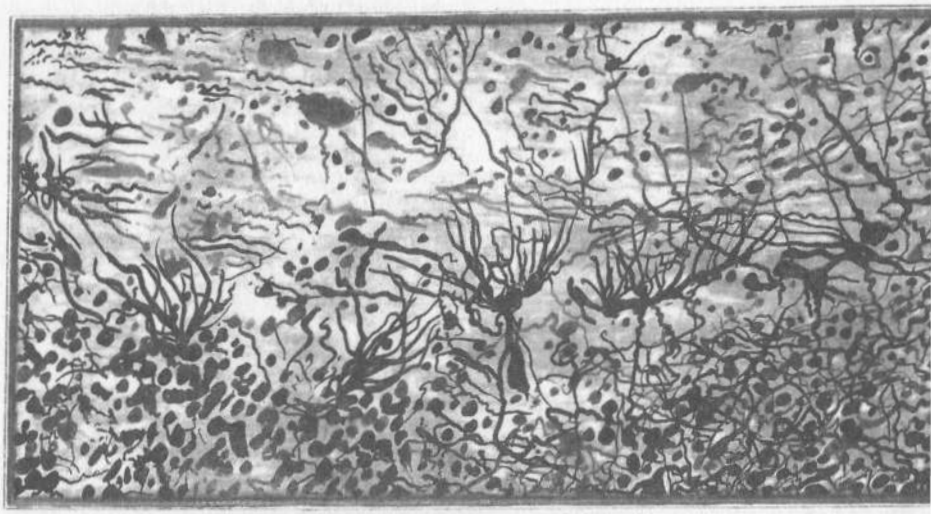
Ben birşey yazarken başka bir şey de yazıyorum.
Orhan Duru

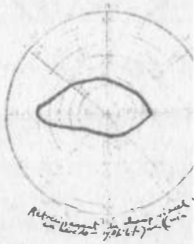
Bitkiler titremeli rüzgârda!..
yoksa ölüdürler.

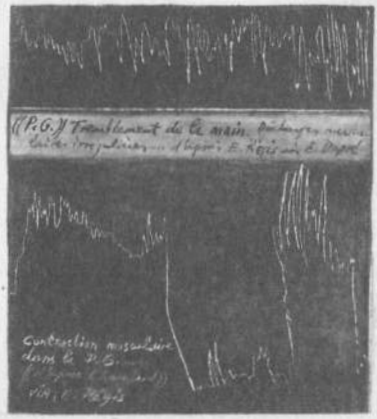
İsveçliler ölmemek için yaşamıyorlar.
Demir Özlü

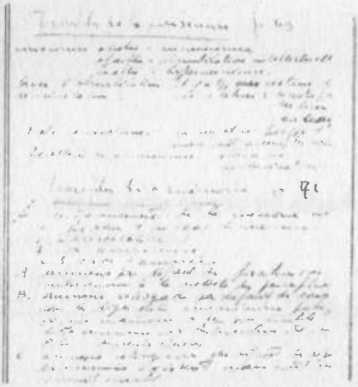
• Bitkiler rüzgârda titremeli
• Yoksa ölüdürler.
= Bir dize

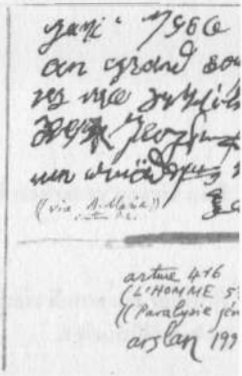
YÜKSEL ARSLAN
ARTURE'LER











arture 416, 1990

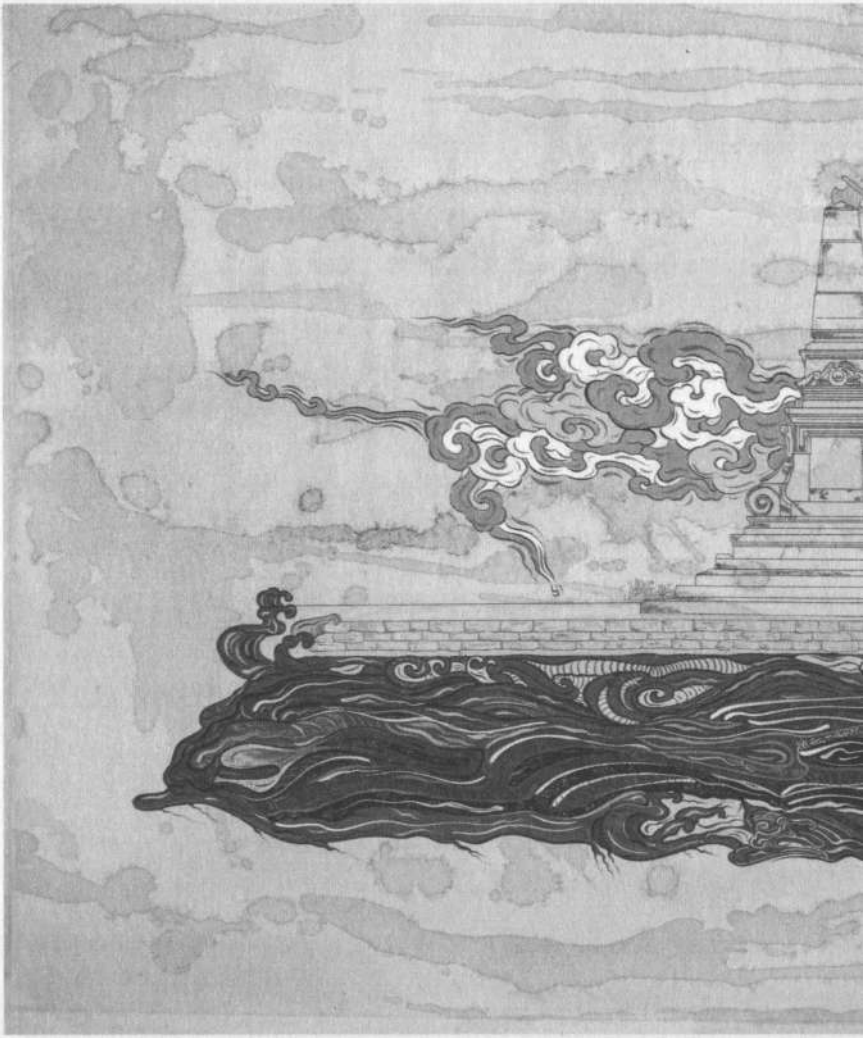
arture 413, 1990

VAR HANIM

MELİSA KURTCAN

Siz halisünojenik mantar kullanır mısınız? Ne mi münasebet? Hadi mi ordan? Sayayım mı? Televizyon mesela? "En iyisi bu!" ürünler? Alışveriş merkezleri? Mülkiyet? Banka ve kredisi? Daha da mı? Milliyet? Dil? Irk? 14 Şubat sevgililikleri? Yarım saatlik öğle arası buluşmaları? "Aa canım seni çok özledim mutlaka görüşelim!" dostlukları? Mutsuz ve yalnız günün yukardan çekilmiş havalı fotoğrafları? Yapay gerçeklik kullanmayınız! Kullananları uyarınız! Şimdi lütfen, sakince kendi maskenizi takınız, gözlerinizi kapatınız. Çocuğunuza bir şey olmayacak, o zaten plastik!

BAŞKA BİR FEMİNİZM MÜMKÜN!



[1] ..Osmanlı Arşivi'nin CD'lerine Osmanlılık simgesi olarak Osmanlı armasının, ya da herhangi bir padişahın tuğrasının değil de II. Abdülhamid'inkinin konmuş olması bir tesadüf veya kazadan ibaret değildir. Burada söz konusu olan sadece Osmanlı Devleti'ne veya dönemine bir gönderme yapmak değil, bu tarihin en önemli şahsiyetleri arasında özel bir yer tutan ve kahramanlaştırılmak istenen bir kişiyi ön plana çıkarmaktır. İşin ilginç tarafı, Türkiye'de böyle bir arzunun ortaya çıkması için gereken dürtü ve gerçekleştirilmesi için gereken model yakın geçmişte mevcuttur. Bu anlamda Abdülhamid'in Osmanlı İmparatorluğu'nun milli tarih kurgusunun içine tekrar dahil edilirken Kemalist kurgunun baş aktörü olan Atatürk'ün karşısına getirilebilecek en kuvvetli şahsiyet olarak algılandığı anlaşılmaktadır. Bunu yaparken de tam da Kemalizm'in on yıllarca kullanmış olduğu ve bugün hâlâ devam ettirdiği sembolik lisan aynen sahiplenilip iade edilmektedir: Kemalist görsellikte neredeyse ikonik bir nitelik kazanmış olan "K. Atatürk" imzasına karşı Abdülhamid'in tuğrası...*

*Edhem Eldem, "Kemalizm öldü, Yaşasın Hamidizm", Toplumsal Tarih, sayı. 247, sa.53,54 İstanbul,2014

[2] İspanyadan frengi hastalığı gelmiş, fuhuş operasyonları, kadın cinayetleri,.. Erkekler hasta oldukça cadı avı devam etmiş. Alman bir doktor şöyle aktarıyor.

"Suriye, Fırat, Dicle havzası hariç Küçük Asya'da Osmanlı nüfusu 1844'den 1890 yılına kadar 12 milyondan 7 milyona düşmüştür. Bunun nedeni bütün Türkler için geçerli olan ağır askeri hizmet

CANSU ÇAKAR

Anıtın formu kazığı andırıyor.[1]
Göze aşina süsleme formları, edilmiş, edilen tüm zulümlerin normalleştirilmesinin anlatımı sanki.[2]
Geçmişi ve şimdiki zamanı istemeden üzerinde taşıyan, zorunluluktan gökyüzüne saplanmış, silüeti her daim denize düşecek bir kazık.[3]
Aslında o, sadece tarihin asaletini taşıyan yekpare, soğuk bir mermer.[4]

ve diğer taraftan frengi hastalığıdır. Ayrıca İstanbul'dan Düzceye kadar olan seyahatimde (yani Batı Karadeniz kıyılarından bahsetmektedir), bölgede hızlı bir nüfus düşüşü olduğu dikkatimi çekmişti. (...) Artık buralarda Türk kalmamıştır. Türk halkı tamamen ölmüş. Bunun nedenini sorduğumda halkın frengiden öldüğünü öğrendim..." *
*Aktaran: Ramazan Çalık, Muzaffer Tepekaya, "Birinci Dünya Savaşı Esnasında Anadolu'daki Salgın Hastalıklar ve Ermeniler", Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sa.16, Konya 2006, s.205–228.

[3] "Semâzen şeklinde, normal bir insan boyuna yakın, saatli bir robot. Kaideye oturtulmuş gövdesi; saat başı semâ ediyor, bu esnada kollarını açıyor, gümüş levhalardan yapılmış etekleri açılıyor ve aynı anda ezan okuyor. Tüm bunları yaparken yarım metre yürüyor, hem dönüyor ve ezan bitince de tekrar yarım metre geri giderek yerine dönüyor; kollarını ve eteklerini indiriyor. Robotun tamamı gümüş ve altın kaplamadan yapılmıştı. Robotun arka kısmında kurma yeri mevcuttu ve yedi günde bir kuruluyordu." *
II. Abdülhamid'in Japonya'ya saatte bir ezan okuyan robotu hediye olarak gönderdiği Ertuğrul Fırkateyni'nin batışı kara bir komedi.
*Anonim

[4] III. Abdülhamid Kazığı

CANSU ÇAKAR İLE SÖYLEŞİ

Ilgın Deniz Akseloğlu

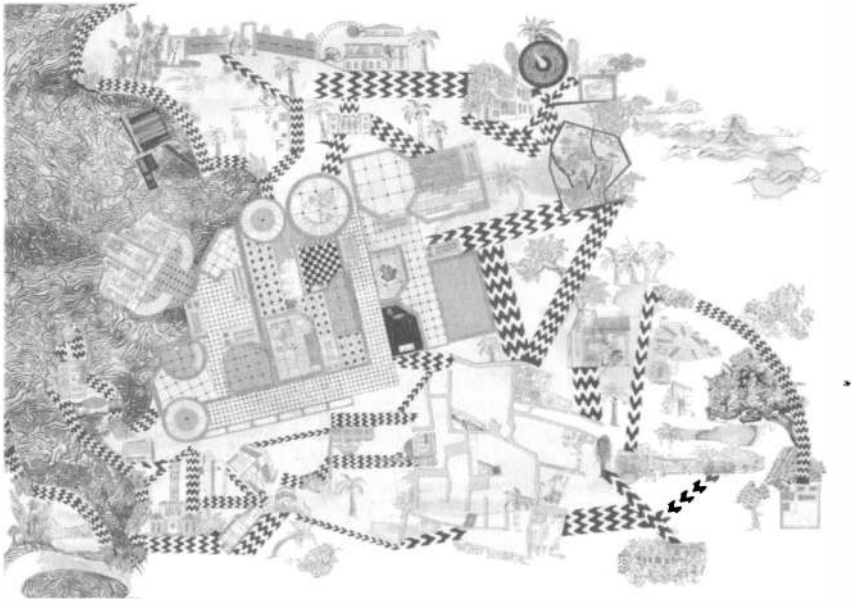
EVREN VE KÖKEN

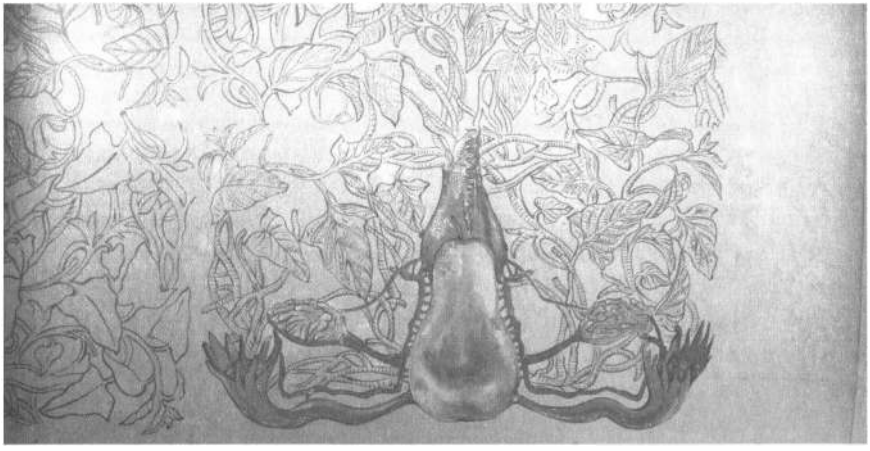
Ilgın Deniz: Merhaba Cansu, nasılsın? Duygu Çağı'nın 2. Sayısındaki sanatçı sohbetleri köşesine konuk olduğun için teşekkür ederim.

2006'da başladığın Geleneksel Türk Sanatları eğitimine grafik tasarımla devam ettikten sonra, içlerinde 14. İstanbul Bienali de dahil olmak üzere birçok karma ve solo sergilerin gerçekleşti. Son olarak Nisan ayı boyunca Amman'da Darat al Funun Vakfı'nın ev sahipliğinde atölye çalışmaları yürüttün. Katılımcıların geleneksel haritalama yöntemleri ve süsleme tekniklerileyle yerel ve uluslararası kişisel yol haritaları üretmeleri üzerine çalıştınız. Fakat bu çalışmalar senin uzun bir süredir üzerine düşündüğün haritalarda ne ilk ne de sondular.

Bu yüzden öncelikle İzmir haritanı ele almak istiyorum. Ne de olsa uzun bir süredir yaşadığın ve çalıştığın şehir burası. "Beyhude haritalar"ın içinde ılık iklimi, rüzgarda hafifçe sallanan palmiyeleri ve görece planlı mimarisiyle belki de en 'huzurlu' işin budur, İzmir'deki güncel sanat mekanlarını gösteriyorsun.

Beni bu 'huzurlu' yanıyla aslında çok güldürüyor. Çünkü didik didik incele-





diğimde, bu harita çocukken karakterlerle oynamaktan çok oturup ev çizdiğim bilgisayar oyunu The Sims'teki dandik huzuru aklıma getirdi. Oyunda hazır evler olmasına rağmen oynamadan önce inşaat modunda toprağa kuşbakışı bakarak karakterimin oturacağı evin duvarlarını örer, mobilyalarını yerleştirir, hobi eşyalarına kadar evi en baştan kurardım. Sıra hiçbir zaman karakteri evde yaşatmaya gelmez, ev hep değişir dururdu.

Bu inşaatlar sırasında sakin bir müzik çalar, saatlerce bilgisayara kilitlenmeme sebep olurdu. Bazen günde 15 saat başından kalkmazdım çünkü inşaat yaparken güneş hiç batmazdı. Eşyaları 1 tıkla oradan oraya koyabilir, metrelerce duvarın rengini 1 saniyede değiştirebilirdim. Bu haritayı çizerken de senin enikonu yüzlerce detayı benim bu evi yaptığım gibi çizdiğini düşündüm. Fakat İzmir haritanda hinlik cinlik ararken rastladığım kedi suratı için kesinlikle bir açıklama gerekiyor. Bu kediyi açıklar mısın?

Cansu Çakar: Merhaba Ilgın, iyiyim, teşekkür ederim. Kültürümüzün temel taşı inşaatı ne kadar da içten anlatmışsın; "çünkü inşaat yaparken güneş hiç batmazdı" cümlen defalarca yankılandı beynimde, içimde birçok şey betonlaştı. Yeşerecek hali yok herhalde. İzmir'in hiç oturtamadığım çağdaş sanat haritasını çıkarma fikri çok sevgili bir arkadaşımın Polonya ile yürüttüğü bir proje kapsamında çıktı. Resmen (resim ile anlamı da var) batının aklını geleneksel yöntemlerle almaya çalışmaktı bizimkisi. İzmir'i evirdim çevirdim, tersten bile baktım, ne yazık ki haritasını yapacak kadar çok çağdaş sanat alanı bulamadık. Kültür varlıklarımızı da ekleyelim istedik. O kadar fakirdik ki bu konuda, Kıbrıs Şehitlerinde pandomim yapan adamı bile çizecektim, zor tuttum kendimi, derken son anda neredeyse iş bitiyordu ki, haber geldi, Kedi Sanat var, orayı da ekle diye. Dümdüz ekledim logosunu, kedileri severim.

Ilgın Deniz: Başka bir çalışman olan Mars Peygamber'i gördüğümde ise hiç savaş düşünmemiştim. Kenarları alev süslemeli, geçtiği yerde güller biten, altın kaplamalı bu tankçık, meğersem Haziran 2013'ünü takiben Ağustosta artık iyice pişmiş olan algılar aracılığıyla ve El Nusra'dan aldığın ilhamla Yüksek Minyatür Şurası'na (YMŞ) bir saldırı niteliğindeymiş. Bu noktada sormadan edemeyeceğim, NASA

tarafından çekilmiş bir takım fotoğraflarda, Mars yüzeyinde Muhammed Peygamber'in adının yazıyor olduğunun kanıtlandığından haberin var mıydı? Suriye ve çevresinde yaşananlarla bu fenomen arasında bir ilişki olabilir mi?, fikirlerini merak ediyorum.
Cansu Çakar: Evet haberim vardı. Bir gün Etem Şahin'le beraber bakıyorduk bu resme, renklerden dolayı olabilir, çok Mars dedik. Müslüman Mars'ta bile Müslüman. İsterse kutuplarda bile kıbleyi buluyor insan. Peygamberimiz de atmış imzasını.

Ilgın Deniz: Benzer bir şekilde, ironinin çok yüksek dozda olduğuna inandığım çalışmalarından bir diğeri de Armudun iyisini ayılar yer oldu. Toplumun farklı katmanlarında demlenmiş ve neredeyse aforizmalaşmış bir takım sözler ve argodan çokça besleniyorsun zaten.
Niyeyse çalışmana baktıktan sonra bana bir an için ayıların iyisini armutlar yer gibi geldi. Sanırım armut formunda bir rahim hayal ettirdiğin için. Bir yandan da değil. Yiyen her şey yenilmez mi, ya da yenen yemez mi? Armut, feminist söylemin neresinde durmaktadır? Gökten aslında 3 armut mu düşmüştür ve Havva Adem'e gerçekte ne yedirmiştir?
Cansu Çakar: Hiç aklıma gelmeyen açılımlar yaratıyorsun yaptığım işlerde. Hem seviniyorum bir yandan, bir yandan da diyorum kurcalamasam bu kadar iyi kafaları. Elma ne kadar kadınsa armut da o kadar feminist diyelim geçelim bu soruyu.

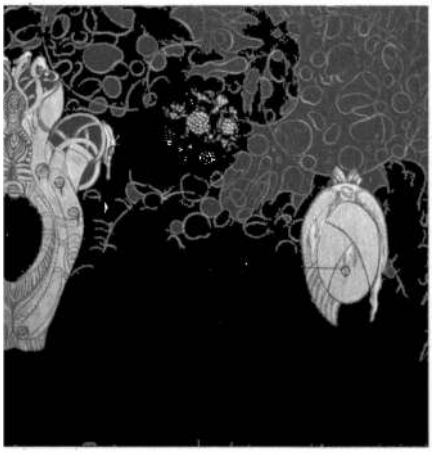
Ilgın Deniz: Armudu alan kim, veren kim diye sorsam peki? Alan razı veren razı mı? (Dehşet içinde bu deyişi de resmetmen gerektiğini fark ediyorum şu an)
Cansu Çakar: Alanın razı verenin razı olduğu bir çalışmaya başlamak üzereyim fakat armutla pek alakası yok daha çok emlak sektörüne yoğunlaşmış bir içeriği olacak.

Ilgın Deniz: Tıpkı Armudun iyisini ayılar yer gibi, dilimize işlemiş ifadelerden bir diğeri de göt lalesi. Bildiğim kadarıyla bu kullanım hem senin de bahsettiğin gibi kasap vitrinine asılmış hayvan etlerine yapılan çiçek süslemelerinin adı, hem de çok kibar mizaçlı birinin görece ukalalığına karşı söylenen bir aşağılama sözü.
Bu bağlamda bir yandan lale figürü örneğin ebruda da çok kullanıldığı için Peygamber Mars'ta olduğu gibi yine geleneksel sanatlara da bir göndermen var gibi; lale İstanbul'la da anılan bir çiçek bir yandan, acaba "çağdaş götlerdeki Osmanlı Laleleri"ne bir işaret var mı burada?

Cansu Çakar: Yine defalarca kafamda dolanacak bir kelime yığını yarattın "çağdaş götlerdeki Osmanlı laleleri"... birkaç kere de içimizden söylesek sinir alıcı bir tatta meditatif bir yığın adeta. Toplumumuz pek seviyor bu argoyu, bense haz etmem hiç, çünkü tam tamına imgesi bu işte. Kimse bu noktadan sonra aman lale de kutsaldır diyemez sanki.

Ilgın Deniz: Bir de basur, hemoroid anlamı da varmış aynı deyişin, bu anlamda da fazla olan, haddini aşan ve eninde sonunda içeri geri sokulması ya da yakılıp kopartılması gereken bir şey mi yani bu laleler? Lalelerin bizden çalındığı hikayesi ve son 11 yıldır İstanbul'da her bahar milyonlarca lira harcanarak düzenlenen lale festivali de tarihsel bir basurun sonucu mu acaba?

Cansu Çakar: Aklıma ne geldi bak en son Topkapı Sarayı'nın resmini yaptım, birkaç kitap okudum. Reşad Ekrem Koçu anlatmış ama ben kendi kelimelerimle anlatacağım: Lale bahçesi vardır 3. avluda, aslında o lala (eğitimci) bahçesiymiş. Diyor ki, bizim laleler nasıl evirip çevirdilerse kelimeyi lale bahçesi yaptılar orayı, şimdi de lale ekiyorlar oraya. Bizden çalınan laleler çalındığını düşündüğümüz fakat aslında gayet tabi zamanında batıya pazarlanmış birkaç insanın da cebini doldurmuş zavallı lalecikler. Şimdi o laleleri de eksinler sokarlar işte resimdeki gibi.



Ilgın Deniz: Gelelim Vajinatör'e. Beni umduğumdan çok daha fazla düşündürdü bu işin. Yani alt tarafı kuku deyip geçesim geliyor ama bir türlü de içim el vermiyor. Seslenildiğinde adını yadırgayan biri gibi uzağında kaldım, ayrı düştüm. Zannediyorum bunda devlet büyüklerimizin payı epey büyük, kelimeyi yasaklaya yasaklaya bir hal oldular, en sonunda Can Yücel'in meşhur hikayesi misali göte göt diyemediğimiz gibi, ama da am diyemez olduk. Bu yabancılaşmanın varlığını bu yaşta bu şekilde fark etmek tokat gibi. Gerçekten teşekkür ederim. Uzun süren okuma uğraşlarımdan sonra, bu kadar arkaik bir kavram hakkında şükür ki tarihte geri dönemeyeceğim kadar uzağa gitmedim ve sonuç olarak sevgili Gustave Courbet'nin Dünyanın Kökeni'ne vardım; bende benzer bir rahatsızlık ve tepkisizlik sonucunda ifade özlemi uyandırdığı için belki de. Tuhaf bir eklenti de yapmadan geçemeyeceğim, 1866'da biten bu resmin büyükelçi ve aynı zamanda sanat koleksiyoneri olan Halil Şerif Paşa tarafından sipariş edilerek üretilmiş olması gibi bir gerçeklik de var.

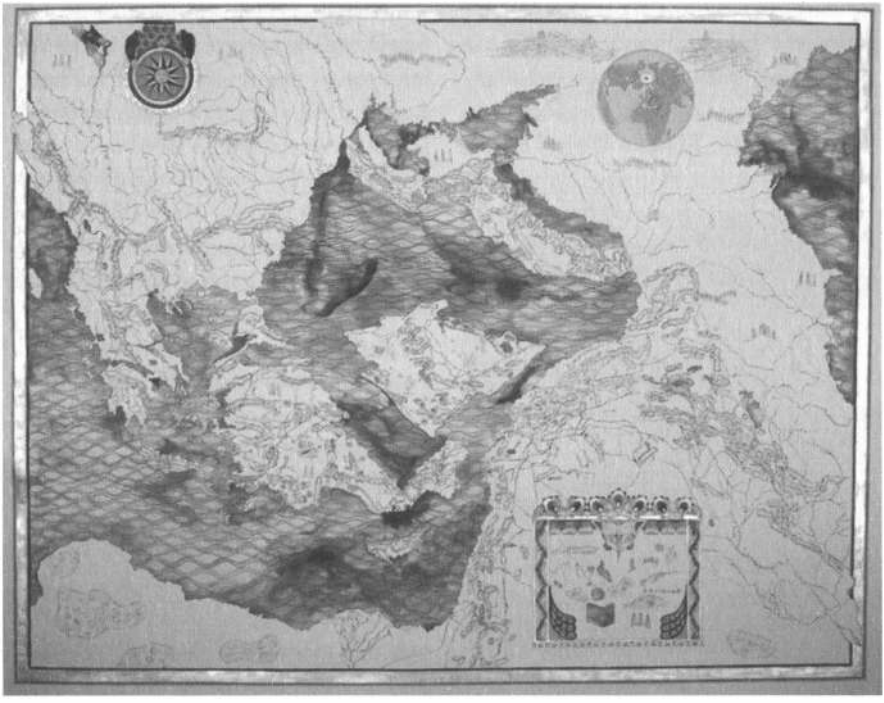
Vajinanın içine yerleştirdiğin kosmosla sanki Courbet'nin temsili bir adım daha öteye taşınmış ve bu kez Evrenin Kökeni'ne gelmiş gibiyiz. Fakat bu gökyüzü haritasındaki molekülleri, vidaları ve lale tomurcuğuna benzeyen detayı biraz daha açmanı isteyeceğim senden. Yumurtalık değil mi o? Neden koparılmış bu yumurtalar?

Cansu Çakar: Hayır Ilgın'cım yumurtalık değil o, robot vajinalara çeşitli sürümleri ile monte edilebilen klitorisvari zevk tırtıkları. Moleküller ise evrene kendini açmış olan kukunun salgıladığı mutlu su tanecikleri. Vidaları da akşamları bir arada tutabilelim diye yerleştiriyoruz, alışık olduğumuz vida görevinin dışında pek bir manası yok. Yumurta falan koparmadım, kapağını kapatmış

sünmüş bir robot kuku, yan tarafta gördüğümüz bakterimsi bir salgısı var.

Ilgın Deniz: Esasen Vajinatör'deki yüzleşmeden sonra anlıyorum ki pek çok işinin temeli (kökü) bir şekilde bu işe bağlanıyor. Vidalanmış köken, üzerimizdeki yıldızlı gök ve içimizdeki ahlak yasası, tırtıklar hepsi ama hepsi benim de üretimine şahit olduğum ve 5 Nisan'da Blok Art Space'te açılan karma sergi Detay'da izlenen Göz görmeyince gönül katlanırmış'a getiriyor. Vajinatör'deki evren haritasını yere indirip Sosyal Bilgiler'e meze ediyorsun.
Bize bunları yazdıran, düşündüren memleketimizi Oedipusvari bir şekilde niçin parçaladın Cansu? Gelecek nesiller bu distopyayı nasıl hazmedecek sence?

Cansu Çakar: Umarım hazmedecek bir bu kalır. Gelecek nesillere ben ısmarlarım bütün sodalarını kahvelerini, hiç merak etmesinler. Neyse Türkiye'yi parçalamak gibi bir niyetim yoktu, esasen denize kıyısı olmayan şehirlerimize bir jest yapmak istedim diyebiliriz. Musa Peygamber misali haddime mi düşmüş Anadolu'yu yarmak, haşa, ama yaptığımız işe sanat diyorsak temsili olsa bile zorlayabiliriz sınırları, diye düşünüyorum. Tabi üzerine söylenebilecek her türlü yorumu da istemem yan cebime diyerek sahiplenip ağzımın tadıyla tüketirim.
Sevgili Ilgın, pek keyifli bir sohbet gerçekleştirdik. Teşekkür ederim. Ara ara üzerine konuşacak iş olmasa da kıralım iki lafın belini isterim. Kendine iyi bak.



MARTIN HEIDEGGER
POETİK DİL
Georg Trakl'ın Poetikasını Değerlendirme[i]

Çeviren Ahmet Fırat

Değerlendirme, burada öncelikle yerini tayin etmek, konumlandırmak, yani yerini dikkate almak demektir. İkisi de, yerini tayin etmek de, yerini dikkate almak da bir değerlendirmenin hazırlık aşamalarıdır. Fakat sadece hazırlık aşamalarına girişmek bile epey cüret ister. Bir düşünme yoluna denk düşen değerlendirme, bir soruyla sonlanır. Bu soru, bu yerin (ort) konumuyla ilgilidir.

Değerlendirmemiz, Trakl'ı, sadece şiirinin yeri açısından konu ediniyor. Tarihsel, psikolojik, biyografik, psikanalitik ve sosyolojik olarak yalın dışavurumun revaçta olduğu bu çağda, böyle bir yaklaşım - tümden yanlış bir yol değilse eğer- açıkça tektaraflı addedilebilir. Değerlendirmemiz, yeri konu ediniyor. Etimolojik olarak yer (ort) mızrağın ucu demektir. Yerde her şey bir noktaya toplanır, yoğunlaşır. Bir noktaya toplanan, her şeyi delip geçer, her şeye duhul eder. Yer, yani toplayan, içine aldığını muhafaza eder. Ancak bunu, çepeçevre kapatarak değil, topladığı şeylere kendi ışığıyla nüfuz ederek ve onların mahiyetini değiştirmeyerek yapar.

Şimdi, Trakl'ın poetik söyleyişinin şiirinde toplandığı yeri değerlendirelim. Şiirinin yerini...

---

[i] Die Erörterung tartışma veya değerlendirme diye çevrilebilir. Erörtern fiili almanca Ort (yer) anlamındaki kelimenin türevi bir fiil. Kullanılan dil içinde 'yer' ve 'değerlendirme' arasındaki kökensel bağ görülmekle birlikte Türkçe çevirisinde bu iki kelime arasındaki kökensel bağı gösterecek bir ifade bulmak zorluğu aşılır gibi değil. Tartmaktan tartışmak fiiline varabiliriz. Bu bir imkân. Ama ardından gelen, Heidegger'e ait ifadeler bir tartı'dan değil bir yer'den bahsediyor. Bu' yer anlamındaki 'Ort' ifadesinin, çevirisini sunduğumuz metinde, kelimenin Almanca içindeki etimolojisine inilip aslen mızrak ucu' anlamında olduğunun ifade edilmiş olmasıyla tartmak ve tartışmak örneğinde belirttiğimiz çeviri imkânı ortadan kalkmakta. Öte yandan Türkçedeki 'bir şeyin yeri ve önemi' hatta başlı başına 'yer' ifadesinde bir önemlilik yani bir şeyin görece ön planda olması veya bağlam içinde ön planda olması, yer ve mızrak ucu anlamındaki Ort (Yer) kelimesiyle örtüşür gibi durmaktadır.

Her büyük şairin sadece tek bir Şiiri (Gedicht) vardır ve bütün şiirleri o şiirinden sudur eder. Şairin büyüklüğü, onun bu tek Şiire ne derece sadık kalabildiğiyle, poetik söyleyişini ne kadar saf tutabildiğiyle ölçülür.

Şairin Şiiri söylenilmez olarak kalır. Hiçbir şiiri, ne tekil bir şiiri ne de şiirlerinin hepsi, bütünü söylemez. Bununla beraber, her şiir, tek bir Şiirin bütününden konuşur ve her seferinde aynı şeyi söyler. Söyleyişi her seferinde şiire çeviren büyük bir dalga şiirin yerinden çıkarak yayılır. Ancak bu dalga, Şiirin yerinden uzaklaşmak bir yana, söyleyişin bütün hareketini şiirin örtülü kaynağına döndürür. Şiirin yeri, metafizik-estetik tasavvura ilk anda ritim gibi gelecek şeyin örtülü mahiyetini açığa çıkarır.

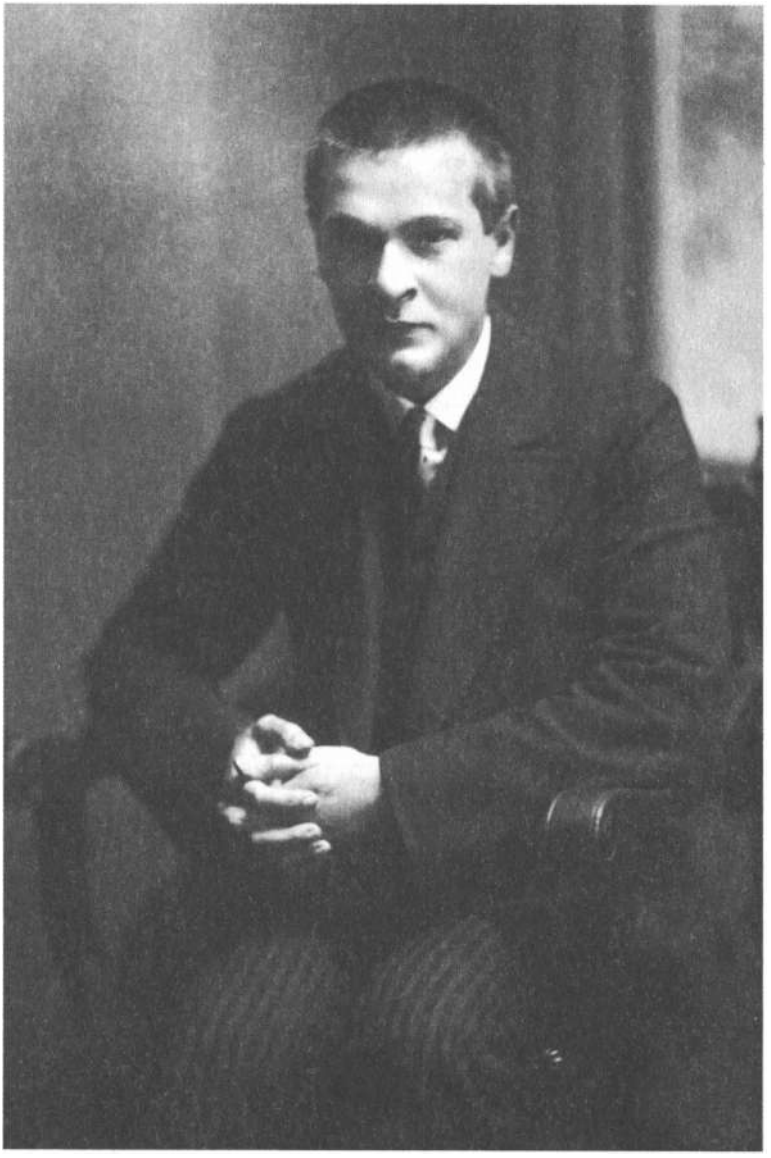
Söylenilmeden (yazılmadan) kalan bir Şiir olduğu için, bu şiirin yerini ancak söylenilmiş (yazılmış) tekil şiirlerden yola çıkarak, yerini tayin etmeye çalışarak değerlendirebiliriz. Fakat bunun için, önce tek tek bu şiirlerin açıklanması lazımdır. Bu şekilde, şiirsel olarak söylenmiş her şeyde ışıldayan o saflık ilk kez gün yüzüne çıkartılır.

Kolayca görüleceği üzere, doğru bir açıklamanın şartı doğru bir değerlendirmedir. Münferit şiirlerin ışıltısı ve sesi bu biricik Şiirin yerinden gelir. Diğer taraftan, şiiri değerlendirmek, münferit şiirlerin bir ön açıklamasını yapmayı gerektirir.

Bir şairin Şiiriyle gireceğimiz her düşünsel diyalog, değerlendirme ve açıklama arasındaki bu karşılıklı ilişki içinde kalır. Bir şairin Şiiriyle sahici diyalog ancak şiirsel bir şekilde olur. Yani şairler arasındaki şiirsel konuşmayla... Düşüncenin şiirle diyalogu da mümkündür, hatta bazen gereklidir. Çünkü düşüncenin de şiirin de Dil'le birbirinden farklı olmakla birlikte ayrıcalıklı bir ilişkileri vardır.

Düşüncenin şiirle konuşması, ölümlüler dil içinde ikamet etmeyi tekrar öğrensinler diye, dilin mahiyetini çağırmayı amaçlar.

Düşüncenin şiirle diyalogu uzundur. Henüz başlamış sayılır. Georg Trakl'ın şiirine karşı ise özellikle temkinli olmak gerekir. Şiirle düşünsel diyalog, şiire sadece dolaylı olarak hizmet edebilir; Şiirin huzur içinde terennüm etmesini ve şiirin söyleyi-



Georg Trakl

şini bozabileceğinden, tehlike arz eder. Şiiri değerlendirmek şiirle düşünce yoluyla diyalogdur; bu değerlendirme ne şairin dünyaya bakışını gösterir ne de onu kendi atölyesinde inceleyebilir; asla şiiri dinleyişin yerini tutamaz. Düşünerek değerlendirme, dinleyişimizi olsa olsa yeni sorulara açar, en iyi ihtimalle ona daha geniş bir kavrayış kazandırır.

Bu sınırlamaları göz önünde bulundurarak öncelikle hiç söylenmemiş/yazılmamış Şiirin Yerini tayin etmeyi deneyelim. Burada söylenmiş/yazılmış şiirlerinden yola çıkmamız gerekir. Sorulacak soru şudur: hangi şiirinden?

Trakl'ın her bir şiirinin, monoton olmayan bir süreklilikle Şiirinin Yerini göstermesi, şiirinin aynı temel notadan neşet eden emsalsiz ahenginin kanıtıdır.

Şimdi bu yer tayini denemesi için bazı dörtlük, mısra ve cümleleri seçmemiz gerekiyor. Bu seçimin keyfi imiş gibi görünmesi kaçınılmazdır. Dikkatimizi hızlıca bir bakışla, Şiirin Yerine yöneltmeyi amaçlıyoruz.

I.

Bir şiirinde şunu der:

Ruh, yeryüzünde yabancı bir şeydir.

Bu cümlede kendimizi birden tanıdık bir tasavvur içinde buluruz: Yeryüzünü, geçici olmak bakımından dünyevi bir mekan olarak sunar. Buna karşılık, ruh ölümsüzdür, doğa-üstüdür. Ruh, Platon'un öğretisinden beri duyu-ötesine ait kabul edilir. Yeryüzünde, yani duyulur dünyada tezahür ettiğine göre, yanlış yerde demektir. Burası, yani yeryüzü onun için yanlış bir karar yeridir. Ruh yeryüzüne ait değildir; burada' yabancı bir şey'dir. Beden, ruhun olsa olsa zindanıdır. Görünen o ki, ruh için, Platoncu bir dille ifade edersek, gerçekte- var-olmayan ve çürümeyle malul olan duyumsanabilir alanı terk etmekten başka yol da yoktur.

Fakat ne tuhaftır ki "Ruh dünyada yabancı bir şeydir" dizesi, Der Frühling der Seele [Ruhun İlkbaharı] isimli şiirinde geçer. Ölümsüz ruhların dünya ötesi yurdundan tek söz işitilmez bu şiirde. Dikkatimizi olabildiğince titiz bir şekilde şairin kullan-

dığı dile yoğunlaştıralım. Ruh, "yabancı bir şey"dir. Trakl diğer şiirlerinde de bu ifade tarzını sıklıkla kullanır: "fani bir şey", (55), "karanlık bir şey" (78, 170, 195) "yalnız bir şey" (78), "cansız bir şey" (101), "hasta bir şey" (113, 171), "insani bir şey" (114), "solgun bir şey" (138), "ölü bir şey" (171), "suskun bir şey" (196). Her seferinde içeriği değişmesi bir yana, aynı ifade tarzı her zaman aynı anlamda da kullanılmaz. Yalnız bir şey, yabancı bir şey gibi ifadeler, yerine göre başka anlamlara gelebilir. Mesela bazı durumlarda bu kelimeler belirli bir şeyin belirli bir durumda "yalnız" olmasını veya hasbelkader özel veya sınırlı anlamda "yabancı" olmasını ifade edebilir. Bu türden "yabancı bir şey", genel olarak yabancılık kategorisi içerisinde sınıflandırılabilir ve bu şekilde kullanılabilir. Bu son durumda ruh, yabancılığın çeşitli hallerinden biridir.

Peki "yabancı" ne demektir? Yabancı kelimesi, aşina olmadığımız, eğreti duran, rahatsız edici, sıkıcı gibi anlamlara gelir. Yabancı (Fremd) eski Almancada fram' "başka bir yere doğru olmak", "(...) yolunda olmak", kendisi için hazırlanmış bir şeyle karşılaşmak üzere yolda olmak gibi anlamlara gelir. Yabancı, uzaklara doğru yola çıkar. Fakat başına buyruk ve amaçsız değildir. Yabancı, arayıp bulduğu yerde gezgin olarak kalmayı hedefler. Kendinden neredeyse habersiz bu "yabancı şey", kendine doğru olan yolda ona seslenen çağrıyı takip etmektedir.

Şair ruh için "yeryüzünde yabancı bir şey" diyor. Yeryüzü, gezintisi sırasında ruhun şimdiye dek vasıl olamadığı yerdir. Ruh yeryüzünü arar; yeryüzünden firar etmez. Gezinerek yeryüzünü aramak, orayı şairane bir şekilde inşa edip, orada şairane bir şekilde ikamet etmek, yeryüzünü yeryüzü olarak kurtarabilmek ruhun özünü gerçekleştirir. Bu yüzden, ruhun öncelikle ruh olduğunu ve ruh olması yüzünden ya da başka bir sebepten ötürü sonradan yeryüzüne ait olmaktan çıktığını söyleyemeyiz.

Ruh, yeryüzünde yabancı bir şeydir cümlesi, daha ziyade, "ruh" (Seele) diye adlandırılan şeyin tabiatını tanımlamaktadır. Bu cümle, tabiatı zaten malum olan ruhu nitelendiren bir cümle değildir; ruhun yeryüzünde, yani kendisine uygun olmayan ve bu yüzden de yabancı olan bir şeyde, ne bir

teselli ne de bir sığınak bulamayışını ifade etmez. Aksine ruh, ruh olmaklığı bakımından, tabiatı itibariyle "yeryüzünde yabancı bir şeydir".
Dolayısıyla ruh daima gezgindir ve gezintisi, tabiatının onu sürüklediği yere doğrudur. Burada şu soru bizi sıkıştırır: açıkladığımız anlamıyla bu "yabancı bir şeyin" çağrıldığı yer neresidir? Sebastian im Traum [Sebastian Düşte] adlı şiirin üçüncü kısmındaki bir kıta bu soruyu cevaplar:
Ey mavi nehre doğru yürüyüşteki sessizlik
Unutulan bir şeyi hatırlatarak,
o yeşil yapraklı dalların orada
Ardıçkuşu, yabancı bir şeydir
Batışa çağıran.
Ruh batışa çağrılmaktadır. Evet, ruh en nihayetinde dünyevi seyahatini sonlandırıp yeryüzünü terk etmelidir! Gerçi bu mısralarda böyle bir ifade geçmiyor ama bir "batıştan" söz ediliyor, bu kesin. Ancak, burada sözü edilen Batış ne bir felaket, ne de bir yok olup gidiştir. Mavi nehre doğru yürüyüşte batan bu şey her neyse;
Sessiz ve huzurlu bir şekilde batıyor.
"Verklärter Herbst" (54)

Nasıl bir huzurlu oluştur bu? Ölülerin huzuru mu? Hangi ölülerin? Ve nasıl bir suskunluktur bu?
Ruh yeryüzünde yabancı bir şeydir.
Bu mısraın ait olduğu bölüm şöyle devam ediyor:

bir ruh gibi kararıyor mavilik,
yıpranmış ormanın üzerinde...
Öncesinde kastedilen güneşti. Yabancı, alacakaranlığa doğru ilerliyor. Kararmak, "Dämmern", alacakaranlık olmak demektir öncelikle. Mavilik kararıyor. Kararan güneşli günün maviliği mi? Güneş akşamleyin, gecenin hatırına mı kayboluyor? Oysa kararma (Dämmerung), basitçe gün aydınlığının karanlığa dönüşmesi değildir. Kararmak her zaman (güneşin) batış(ı) anlamında olmak zorunda değil. Seher vaktinde de (alaca) karanlık vardır. Ardından şafak söker. Dämmerung aynı zamanda (güneşin) doğma(sı) demektir. Yıpranmış, perişan ormanın üstünde mavilik kararıyor. Gecenin maviliği akşamdan başlar.

Mavilik "ruh gibi" kararıyor. Bu "ruh gibilik" kararmayı nitelendiriyor. Bu çok kere sözü geçen ruhsal (Geistliche) ifadesi üzerinde biraz durup düşünmeliyiz. Kararma (die Dämmerung) güneşin alçalırkenki meylidir. Bu anlamda karanlık (Dämmerung) hem günün hem de yılın meylidir. Sommerneige [Yazın Sonu] başlıklı şiirinin son kıtasında (169) şöyle geçer:

Yeşil yaz nasıl da sessizleşti
Gümüş renkli gecenin içinden
Gezgin yabancının ayak sesleri duyulmaya başladı
Gedächte ein blaues Wild seines Pfads,
Des Wohllauts seiner geistlichen Jahre!

Trakl'ın şiirlerinde 'nasıl da sessiz' ifadesine tekrar tekrar rastlarız. Bununla kulağın neredeyse işitemeyeceği kadar sessiz olan kastedilir. Buradaki 'öyle sessiz' bu anlamda zihnimizde canlanır. Fakat 'sessiz' (leise), yavaşça (langsam) demektir. 'gelisian' gleiten (kaymak) anlamına gelir. Kayıp giden sessizdir. Yaz, sonbahara, yılın akşamına doğru kaybolup gider.

Ve gümüş rengi gecede gezgin yabancının ayak sesleri duyulur..

Kimdir bu gezgin yabancı? Mavi bir yaban hayvanını hatırlatacak olan bu yollar kimin yollarıdır? Hatırlamak; yani unutulanları düşünmek.

..o yeşil yapraklı dalların orada
Ardıçkuşu, yabancı bir şeydir, batışa çağıran...

Mavi yaban hayvanı batmakta olanı hangi anlamda hatırlatmalıdır? Bu canlı, maviliğini "ruh gibi kararan" gecenin maviliğinden mi almaktadır? Gerçi gece karanlık olur. Fakat karanlık, zifiri karanlık olmak zorunda değildir. Başka bir şiirinde gece şu kelimelerle anılır:

..Ey narin mavi kantaron demeti gecenin...

Bir demet narin mavi kantaron çiçeğidir gece. Bu mavi yaban hayvanı aynı zamanda "utangaç" (104) ve "yumuşak başlı bir hayvandır" (97). Bu bir demet mavilik, kendi bağının temelinde, kutsalın derinliğini toplar. Kutsal, kendi karanlığında gizlendiği sırada bu maviliğin içinden ışıldar. Kutsal, geri çekilir, kendini ele vermez. Kendini ele vermeden, emniyete alarak vuslatını bahşeder.

Karanlıkta ortaya çıkan açıklık (aydınlık), ma-

viliktir. Açık (Hell), kökensel olarak, sessizlikten kurtulup çınlayan pürüzsüz sestir. Mavilik kendi aydınlığında ses çıkararak tınılar. Tınlayan açıklığı (aydınlığı) içinde mavinin koyuluğu ışıldar. Gümüş renginde parlayan gecenin içinden gezgin yabancının ayak sesleri işitilir. Bir başka şiirinde (104) şöyle söyler:
Ve kutsal maviliğin içinde ışıldayan adımları..
Başka bir yerde (110) mavilikten şöyle söz edilir:
Kutsal mavi çiçekler...görenleri duygulandırır..

Bir başka şiir şöyle der (85):
Bir hayvanın yüzü donup kalır mavilikte,
Kutsallığıyla birlikte.
Mavi, kutsalın anlamıyla ilgili bir imaj değildir. Ancak kendini gizleyerek parıldayan derinlik olarak maviliğin kendisi kutsaldır. Mavilikle burun buruna gelen ve salt maviliğin karşısında duraklayan hayvanın yüzü donar ve yabani bir çehreye dönüşür. Hayvanın yüzündeki donukluk ölmüşlere has donukluk değildir. Donuk olduğunda ürkütücü bir yüz haline gelir. Görüntüsü, Gerçekliğin Aynası'nda (85) kutsala doğru bakmak için, duraksayarak yoğunlaşır. Bakmak burada sessizliğe bürünmek anlamındadır.
Taştaki sessizlik müthiştir, diye devam eder sonraki mısra. Taş, acıyı saklayan dağdır. [Acı bizi asli varlık karşısında dinginleştirirken, koruyucu olabilen taşlarda teskin etme gücü toplanmıştır.] VEYA Kaya, sertlikte biriken acıyı, bu acıyı kökten dindirecek yumuşaklığı açığa çıkaracak şekilde bir arada toplar. Mavilik karşısında acı, susar. Canlının çehresi mavilik karşısında yumuşar. Yumuşaklık kelimesinde bir sükunet anlamı da vardır. Bu yumuşaklık yaralayan ve dağlayan yabaniliğini giderdiği uyumsuzluğu, yatışmış acı haline getirir.
Kimdir şairin anmaya çağırıldığı bu mavi yaban hayvanı? Şu bizim gezgin yabancıdır herhalde? Bir hayvan mı? Şüphesiz. Sadece bir hayvan mıdır? Hayır, çünkü anılması gereken bir şeydir. Yüzü gezgin yabancıyı aramalı, ve... gezgin yabancıya bakmalıdır. Mavi yaban hayvanının hayvaniliği burada muhtemelen hayvan doğasından değil,

şairin değindiği o dalgınlıkla anımsar bakıştan kaynaklanan bir canlılıktır. Hayvanilik henüz uzaktadır, pek belirgin değildir. Burada kastedilen hayvanın hayvanlığı belirsiz ve muallaktır. Henüz asli varlığına kavuşmuş değildir. Bu hayvan, düşünen, rasyonel hayvan- yani insan, Nietzsche'nin ifadesiyle henüz belirlenmiş değildir.

Bu ifade, asla, insanın henüz bir vakıa olarak teyit edilmediği anlamına gelmez. Aksine, fazlasıyla bir vakıa olarak tespit edilmiştir. Bu şu anlama gelir: bu hayvanın hayvanlığı henüz bir karar yerine yani eve, varlığının örtülü evine varmış değildir. Bu tanımlama, Platon'dan beri Batı metafiziğinin başarmaya çalıştığı tanımlamadır. Belki beyhude bir çabadır bu. Belki de bu amaca varan yollar hala kapalı. Henüz özce belirlenmemiş bu hayvan, zamanımızın insandır.

Trakl, mavi yaban hayvanından bahsederek insan tabiatından söz etmektedir; insan tabiatını kutsal tarafından aydınlatılan ve çehresi, yani karşı bakışı gecenin maviliğinde görülen gezgin yabancının adımlarına benzetir.

Mavi yaban hayvanı ifadesi ile kast edilen gezgin yabancıyı hatırlayan ve onunla insan varlığının asıl yurduna yürümek isteyen ölümlülerdir. Kimlerdir böylesi bir seyahate çıkacak olanlar? Bunlar muhtemelen az sayıdaki meçhul kişilerdir, zira özsel olan, onlarda sessizlik içinde, nadiren ve ansızın gerçekleşir. Şair Ein Winterabend [Bir Kış Akşamı] (126) adlı şiirin ikinci kıtasında bu gezginleri şu şekilde betimler:

Mancher auf der Wanderschaft /
Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden.
Çokları kapının eşiğine/
karanlık yollarda gezinirken varır.

Mavi yaban hayvanı, nerede ve ne zaman var oluyorsa, önceki insan tabiatını geride bırakıp terk etmiştir. Önceki haliyle insan, kendi mahiyetini kaybettiği ölçüde bozulur, yani çürür.

Seibengesang des Todes [Ölümün Yedi Şarkısı] diye adlandırır Trakl şiirlerinden birini. Yedi, kutsal sayıdır. Şarkıyı söyleyen, ölümün kutsallığıdır. Ölüm burada, belirsiz ve geniş anlamıyla dünyevi hayatın sona ermesi olarak sunulmaz. Poetik olarak

ölüm, "yabancı bir şeyi" çağıran batıştır. Bundan dolayıdır ki çağırılan "yabancı şey"e aynı zamanda "bir ölü" de denir. Ölümü bir çürüme değil, çürümüş insan biçimini terk ediştir. Seibengesang des Todes (142) adlı şiirin sondan bir önceki mısrası şöyledir:
Ey soğuk metallere katışan bozulmuş insan bedeni,
Yıkılmış ormanların gecesi ve dehşeti
Ve vahşi hayvanları acılı iniltileri
Ruhun rüzgarsız sessizliği.
İnsanın çürümüş biçimi, dikenlerin yırtıp kanırtan işkencesiyle baş başa kalır. Mavilik yabaniliğini sızdırmaz. Bu insan formunun ruhuna kutsalın rüzgarı tesir etmez. Zaten bu yüzden seyir halinde değildir. Bizzat rüzgar, Tanrının rüzgarı, bu yüzden yalnız kalır. Dornengestrüpp [Dikenli Çalılık] adlı şiirinden zar zor ayrışan mavi yaban hayvanının geçtiği bir mısra şöyle biter (99):

Tanrının yalnız rüzgarı hep
Siyah duvarlar üstünde eser.

"Hep", yani yılın ve güneşin seyrinin kışı kasvetli kıldığı süre boyunca; yani, ayak sesleri işitilen gezgin yabancının gece yürüdüğü yolu kimse düşünmediği müddetçe. Gecenin kendisi, güneşin batarken geçtiği (yürüdüğü)[1] yolu kaplayan örtüdür. Yürümek Sanskritçe ier-, yani yıl demektir.
Gedächte ein blaues Wild seines Pfads,
Des Wohllauts seiner geistlichen Jahren (169)
Yılın ruh gibiliği, gecenin ruhsal (geistlich) alacakaranlığıyla tanımlanır
... O, wie ernst ist das hyazinthene Antlitz der Dämmerung.
"Unterwegs" (102)
Tinsel alacakaranlık, şair için öylesine önemlidir ki bir şiirine özellikle Geistliche Dammerung [Tinsel Alacakaranlık] (137) adını verir. O şiirde de bir yaban hayvanı geçer, bir farkla ki, bu kez alacadır. Üstelik yabaniliği, zifiri karanlığa ve biraz da sessiz maviye çalar. Bu esnada şair kara bulutların üzerinde, gececil göle, yıldızlı göğe seyahat eder.

Şiir şöyledir:
Tinsel Alacakaranlık

[1] Gehen ... Untegang

Issızlık, bir ormanın kenarında kara bir yaban hayvanıyla karşılaşıyor;
Tepede sona eriyor akşam rüzgarı yavaşça
Suskun karatavuğun yakınması
Ve sonbaharın yumuşak flütü, suskun
Haşhaş sarhoşluğuyla geziniyorsun
Kara bulutların üzerinde
Gececil gölde

Yıldızların altında
Kızkardeşimiz ayın sesi eşliğinde
Tinsel gecede.

Şiirde yıldızlı gök, gececil gölün tasviri olarak sunuluyor. Aşina olduğumuz şekliyle böyle düşünürüz. Fakat gece vakti gök, aslında bu göldür. Buna karşın, gece olarak adlandırdığımız şey daha çok bir imgedir. Yani aslının soluk ve boş bir suretidir. Şairin şiirlerinde göl ve gölün yansımasıyla sıklıkla karşılaşırız. Kah siyah, kah mavi sular insana kendi asli çehresini, karşı-bakışını gösterir. Yıldızlı göğün gececil gölünde tinsel gecenin koyulaşan mavisi görünür. Parlaklığı soğuktur.

Soğuk ışığın kaynağı (dişi)-aydır (Selanna). Onun parlaklığıyla –antik yunan şiirlerinde geçtiği gibi- yıldızlar bile solar ve soğur. Her şey aylaşır. Gecenin içinden geçen yabancının ismi aydan/ay gibi olan/aysıdır. (134). Kız kardeşin tinsel gecede tınlayan aysı sesini, erkek kardeşi işitmektedir; gezgin yabancının altınsı parıltısıyla neredeyse aydınlanmış ama hâlâ "siyah" olan kayığındaki erkek kardeş, geceleyin yabancıyı gölde takip etmeye çalışmaktadır. Ölümlüler, batışa çağrılan yabancının (Ruhun) yani şimdiki haliyle gezgin yabancının izini takip ettiklerinde, kendileri de yabancılaşır ve birer gezgin yabancı olup yalnızlaşırlar. (64, 87 u. a.).

Yıldızlı gölde geceleyin yapılan gezinti ile –ki bu yıldızlı göl, gökyüzüdür- ruh, yeryüzünü "soğuk suyunda" (126) deneyimler. Ruh, tinsel yılın kararan akşamsı maviliğine doğru kayar. "Sonbahar ruhu" olur ve böylelikle "mavi ruh" olur.

Burada anılan birkaç mısra tinsel alacakaranlığa işaret ederek, gezgin yabancının izlerine yöneltiyor. Bu şekilde gezgin yabancıyı hatırlayarak

onun batışına eşlik edenlerin ne tür bir yolu takip ettiklerini gösteriyor. Sommersneige'de [Yaz Sonu] yabancının gezintisi sonbahar rengine bürünür ve kararır. Sondan bir önceki kıtası aşağıdaki gibi olan şiiri Trakl Herbstseele [Sonbahar Ruhu] diye isimlendirir (124):

Balıklar ve yaban hayvanları
Birazdan kaybolup gidecek
Mavi ruh, kasvetli yolculukta
Ayıracak bizi sevilenden, ötekilerden
Akşam anlam ve görüntü değiştirir.

Bu gezgin yabancıyı takip eden gezginler bir süre sonra kendilerini, onlar için ötekiler olan sevdiklerinden ayrılmış bulacaklar. Öteki: insanın çürümüş formu bu kalıptandır. Bir insan kalıbı, bir kalıba dökülmüş olmak ve bu kalıba atılmış olmaya bir nesepten olmak, bir tür, bir cins olmak (Geschlecht) diyoruz. Bu kelime ile hem insan türü anlamında insan cinsi, hem de cinsellikle çoğalan boyları, kabile ve aileleri kastediyoruz. Bu da insan türünü oluşturan iki cinsin cinsiyeti ile oluşur. İnsanın "çürümüş formunun" kalıbı için şair, "bozulan" cins/nesil diyor (186). O, asli varlığından uzaklaşmış ve bu yüzden de "huzursuz" olan cins/nesildir (162).

Ne ile lanetlenmiştir bu insanoğlu? Çürüyen insanoğlunun uğradığı lanet, bu kadim insan varlığının cinsiyetlerin uyuşmazlığından mustarip oluşudur. Cinsiyetlerin her biri, bu uyuşmazlıktan, yaban hayvanının her daim ayrıksı ve basit olan yabaniliğinin dizginsiz kargaşasına kaçar. Lanet olan, esasen ikilik değil, uyuşmazlık halidir. Bu uyuşmazlık hali, cinsiyeti kör yabaniliğin kargaşasından kopartır ve bu şekilde önüne geçilmez yalıtılmışlığa kapatır. Bölünmüş ve yenilmiş, yıkılmaya yüz tutmuş haldeki bu cins artık kendiliğinden doğru kalıbını bulamaz. Doğru kalıbı, ikiliğini uyuşmazlıktan çekip narin yekpare çift-katmanlılığa doğru taşıyan cinste, yani gezgin yabancıyı takip eden "yabancı bir şey"de bulabilir.

Gezgin yabancıya nispetle, çürümüş cinsin soyundan gelen tüm kuşaklar, ötekiler olarak kalır. Yine de sevgi ve saygı onlar içindir. Yabancının refakatindeki koyu gezinti onları gecenin maviliğine gö-

türür. Gezgin ruh, "mavi ruha" dönüşür.
Fakat aynı zamanda ruh da ayrılır. Nereye? Şiirde buraya kadar "o kimse " (jener) kelimesiyle işaret edilen o gezgin yabancı'nın (jener Fremdling) gittiği yere. Eski Almancada ener, jener, yani öteki anlamına gelir. "Enert dem Bach" derenin öteki tarafıdır. O kimse (jener), yani o yabancı, ötekinin ötekisi, yani çürümüş cinsin ötekisidir. O kimse (jener) ötekiler tarafından çağrılandır. Yabancı, ayrılmış olandır.
Özünde yabancılık olan yani yola çıkması gereken kişi nereye yönelmiştir? Nereye çağrılmaktadır? Batmaya, mavinin tinsel alacakaranlığında yitip gitmeye, tinsel yılın alçalışına doğru meyletmeye çağrılır. Yolu yaklaşan kışın, yani kasım ayının yıkıcılığından geçmesi gerekse de bu, yitip gitme, yok olup gitme anlamına gelmez. Yitip gitme, daha çok, ayrılma ve yavaşça kayıp gitmeyi ifade eder. Yitip giden, kasım ayının yıkıcılığında değil, kasım ayının yıkıcılığından geçerek yitip gider. İkindi duası vakti, yani akşam vaktinde, maviliğin tinsel alacakaranlığına doğru kayar.

Akşam vakti yitip gider yabancı
Kasvetli kasım yıkıcılığından
Kurumuş dallar arasından,
Cüzamlı duvarlar boyunca
Bir zamanlar kutsal kardeşlerin gittiği yerde
Deliliğinin hoş ezgisinde batarak.

"Helian" (87)

Akşam, tinsel yılın günlerinin alçalan eğilimidir. Akşam değişimi tamamlar. Tinsele eğilim olarak akşam vakti, her şey farklı görünür, farklı duyulur. Akşam, anlamı ve görüntüyü değiştirir. (124)
Şairlerin dile getirdiği manzaranın (suretlerin) görüntüsü böylesi bir akşamda farklı parıldar.
Görünmezliği düşünürleri derin derin düşündüren öz/varlık, bu akşam vakti farklı kelimelerle dile gelir. Akşam, şiirin ve düşüncenin söyleyişini ve konuşmalarını, başka bir bakış açısı ve anlamla dönüştürür. Akşamın bunu yapma istidadı var, çünkü akşamın kendisi de dönüşüyor. Gün akşamla birlikte, bir eğimden geçer ama bu eğim bir son değildir. Aksine, gezgin yabancının ardından

gezintisini başlatacağı batışa hazırlığın alçalışıdır. Akşam kendi görüntüsünü ve anlamını değiştirir. Günün vakitlerinin ve mevsimlerin veda edişi bu değişimde saklıdır.
Peki, akşam, mavi ruhun karanlık gezintisini nereye yöneltiyor? Her şeyin farklı bir şekilde bir araya geldiği, her şeyin farklı bir doğuş için muhafaza edilip saklandığı yere.
Şimdiye değin ele aldığımız mısralar bizi bir araya gelişe yani bir yere yöneltiyor. Nasıl bir yerdir bu? Onu nasıl adlandırmalıyız? Elbette, şairin kullandığı dile uygun bir şekilde. Georg Trakl'ın bütün poetikası gezgin yabancıda odaklanır. Ki o, bir şiirinde de geçtiği gibi ayrılmış olandır (Der Abgeschiedene) (177). Trakl'ın poetik söyleyişi, ondan geçerek ve etrafında dolaşarak, tek bir şarkıyla uyumlu kılınmıştır. Bu şairin şiirleri ayrılanın ezgisinde toplandığı için, şiirinin yerini ayrılmışlık diye adlandırıyoruz.
Şimdi de, gösterdiğimiz bu yeri daha açık bir şekilde göz önünde bulundurarak, değerlendirmenin ikinci aşamasına geçiyoruz.

II

Ayrılmışlık, özellikle de Şiirin Yeri anlamında ayrılmış olmayı akıl gözümüzle görebilir miyiz? Eğer mümkünse, bunu ancak, gözlerimizi dört açarak gezgin yabancıyı takip edip şu soruyu sorarak yapabiliriz: Kimdir ayrılmış olan? Yürüdüğü yolun manzarası nasıl? Yolu gecenin maviliğinden geçer. Adımlarına ışıltısını veren ışık soğuktur. Ayrılmış olanlara atfedilmiş bir şiirinin sonunda geçen ifade "ayrılmış olanın ay ışıklı yolu"dur. Ayrılmış aynı zamanda ölmüş olan anlamındadır. Fakat gezgin yabancı hangi ölümle ölür? Psalm [Mezmur] adlı şiirinde Trakl şöyle der:
Delirmiş kişi öldü.

Başka bir yerde:
Yabancıyı toprağa verdiler.

Sieben Gesang des Todes [Ölümün yedi şarkısı] başlıklı şiirinde "beyaz gezgin yabancı" olarak geçer. Mezmur adlı şiirinin son kıtası ise şöyledir:

Mezarında yılanlarıyla oynuyor
Beyaz büyücü (65)

Ölen kişi mezarında yaşıyor. Mezarında sessiz ve dalgın vaziyette yılanlarıyla oynuyor. Yılanlar ona zarar veremiyor. Ölü değiller ama kötülükleri dönüştürülmüş. Buna karşın Die Verfluchten [Lanetliler] adlı şiirinde şöyle geçer. (120)

Kızıl renkli yılanların yuvası şahlanıyor
Tedirgin kucaklarında tembelce (eksik)

Ein Nest von Scharlachfarbnen Schlangen bäumt
Sich träg in ihrem aufgewühlten Schoß, (vgl. 161, 164.)

Ölen delirmiş kişidir. Bir akıl hastası mıdır? Hayır. Delirmek burada manasız hezeyanlara sahip olmak anlamında değildir. Delilik (Wahn) eski Almancada wana, günümüz Almancasıyla ohne anlamındadır (çev: ohne, Almanca olumsuz ön ek. Türkçedeki haliyle "gayrı", "-sız" anlamında, örneğin: akıl-sız gibi). Delirmiş kişi anlam verir, hem de başka kimsenin yapamadığı biçimde. Fakat bu anlam verme başkalarınınkine benzemez. O başka şekilde anlam atfeder (sinnen). "Sinnan" etimolojik olarak seyahat etmek, bir yöne sapmak demektir. Kelimenin Hint-Avrupa dil ailesindeki kökü, "sent" ve "set", yol anlamındadır. Ayrılmış olan, delirmiş olandır çünkü o başka bir yöne doğru yoldadır. O başka yönden bakıldığında, ona deli yerine yumuşak başlı, hassas diyebiliriz. Çünkü o daha büyük bir sessizliğin peşindedir.
Bu gezgin yabancıdan basitçe, jene (o kimse), yani öteki olarak bahseden bir şiirde şöyle geçer:
Fakat öteki, Mönchsberg'in taş merdivenlerinden
aşağı indi
Yüzünde mavi bir gülümseme ve garip bir şekilde
ıssız
Çocukluğuna kapanıp öldü.

Şiirin ismi An einen Frühverstorbenen'dir [Erken Yaşta Ölen Birine] (135). Ayrılmış olan, erkenden

ölüp gitmiştir. Bu yüzden o "narin ceset"tir, (105, 146) vahşi doğanın can yakıcılığını büyük bir sessizlik içinde saklayan o çocuklukta kefenlenmiştir. Erkenden ölüp gitmiş olan, "soğukluğun karanlık şekli" olarak belirir. Am Mönchsberg [Mönchsber'de] (113) adlı şiir bu karanlık şekilden şöyle söz eder:

Gezgine hep soğukluğun karanlık şekli eşlik eder
Kemiklerden yapılmış köprünün üzerinde,
çocuğun sümbül sesi
Sessizce anlatarak ormanın unutulmuş efsanesini.

"Soğukluğun karanlık şekli" gezgin yabancıyı takip etmez. Onun önünde yürür, çünkü çocuğun mavi sesi unutulmuş bir şeyi geri getirip önceden haber verir. Kimdir bu erkenden ölüp gitmiş oğlan? Kimdir bu,
alnı eski efsaneler ve kuşların uçuşunda görülen
uğursuz kehanetler gibi sessizce kanayan (97)
oğlan? Kimdir bu kemikten yapılmış köprüden geçen? Şair şu sözcükle çağırır onu:

Oy Elis, ne kadar oldu öleli?
Elis, batışa çağrılan gezgin yabancıdır. Elis'le kastedilen kesinlikle Trakl'ın kendisi değildir. Nietzsche'nin Zerdüşt'ü nasıl bir figürse, Trakl için de Elis odur. Fakat iki figürün ortak tarafı, doğaları ve yolculuklarının batışla başlıyor olmasıdır. Elis'in batış hikayesi, insanlığın ilk çocukluk zamanlarına, çürümüş insan cinsinden daha eski zamanlara kadar uzanır. Daha eski, çok daha aklı başında; daha suskun, çünkü kendisinde daha büyük bir sessizleştirme gücü var.
Erkek çocuk figürü Elis'teki oğlanlık, kız çocuğu olmanın karşıtı olarak temellendirilmez. Oğlanlığı, daha sessiz bir çocukluğun görünümüdür. Bu görünüm, cinsiyetlerin nazik ikiliğini -hem erkek hem de "kız çocuğunun altın suretini" (179)- kendinde barındırır.
Elis'in ölümü, geç yaşta ölmüş ve çürümüş birinin ölümü değil. Elis, erken çağlara doğru ölüp giden kişidir. Bu gezgin yabancı insan doğasını, henüz doğmamış olanın başlangıcına açımlar. Ölümlülerin doğasıyla doğmamış bu unsura –daha sessiz ve

dolayısıyla daha suskun olan bu unsura- şair doğmamış olan der.
İlksel zamanlara doğru ölüp gitmiş gezgin yabancı henüz doğmamış olandır. "Doğmamış bir şey" ile "yabancı bir şey" ifadeleri aynı şeyi söyler. Heitere Frühling [Şen İlkbahar] adlı şiirde şu mısra bulunmaktadır (26):
Ve doğmamış olan kendi huzurunu arar.
Bu doğmamış şey, insan türünün gelecekteki uyanışı için suskun çocukluğu gözetler ve korur. Erken ölmüş kişi, huzurlu bir şekilde yaşıyor. Ayrılmış olan, hayatı tüketmek anlamında ölmüş değildir. Ayrılmış olan, tinsel gecenin maviliğinden bakar. Bakışlarını koruyan beyaz göz kapakları, cinsiyetlerin narin ikiliğini vaat eden gelinlik takıları içinde parıldar (150).

Sessizce açıyor mersin çiçeği ölünün beyaz göz kapaklarında.

Bu mısra aşağıdaki mısra ile aynı şiirdendir:

Ruh yeryüzünde yabancı bir şeydir.
Her iki cümle birbirinin komşusudur. Ölmüş kişi, ayrılandır, yabancıdır, doğmamış olandır. Fakat hâlâ, "doğmamış olanın yolu", "karanlık köylerden, ıssız yazlardan" geçer. (Stundenlied [Saatlerin Şarkısı], 101). Bu yol, onu konuk olarak kabul etmeyen şeylere yönelen, ama artık onlara da uğramadan geçen bir yoldur. Gerçi, ayrılmış olan da yolda yalnızdır, ama bu yalnızlık, "yıldızlı göğün altındaki, karanlık göl"den gelen bir yalnızlıktır. Delirmiş kişi, bu gölü "siyah bulutlar"ın üzerinde değil, altından kayıkla geçer. Altından yapılmışlık ne anlamdadır? Winkel im Wald [Ormanın Kuytu Köşesi] (33) adlı şiirden bir mısra bu soruya cevap verir:
Yumuşak başlı delilik de çoğu zaman, altından yapılmış olanı, yani gerçeği gösterir.
Gezgin yabancının yolu, günleri her yerde gerçek başlangıca yöneltilen ve oradan itibaren düzenlenen, "tinsel yıllardan" geçer. Ruhunun yılı, doğrulukta toplanır. Elis adlı şiirde şöyle geçer:
Ne kadar doğrudur, ey Elis, senin yılların.

Bu çağrı daha önce işitilmiş olanın yankısıdır sadece:
Oy Elis, ne kadar oldu öleli?
Gezgin yabancının ölüp gittiği erken çağlar, doğmamış olanın asli doğruluğunu barındırır. Bu erken çağlar nevi şahsına münhasır bir zamandır, tinsel yılların zamanlarıdır. Trakl bir şiirine sade bir şekilde Jahr [Yıl] ismini verir (170). Şiir "çocukluğun koyu suskunluğu" diye başlar. Bu koyu suskunluğun karşısında, daha aydınlık erken çağlar vardır; daha aydınlıktır çünkü daha suskun ve dolayısıyla -ayrılmış olanın batıp gittiği- bir başka çocukluktur. Başlangıcı suskun çocukluk olarak adlandırıyor aynı şiirin son mısrası:
Başlangıcın altın gözbebeği ve sonun koyu sabrı.
Son, bu bağlamda başlangıcın sona ermesi veya sonucu değildir. Son, yani çürümüş cinsin sonu, doğmamış cinsin başlangıcından öncesine gider. En evvelki erken zaman olarak başlangıç, sonu da çoktan kapsamış, geride bırakmıştır. Bu erken zaman, yine de, zamanın ilksel örtülü özünü içinde saklamaya devam eder. Bu ilksel örtülü öz, Aristoteles'ten beri her yerde norm haline gelmiş zaman anlayışı geçerliliğini sürdürdüğü müddetçe, hâkim düşünce biçimi tarafından ulaşılmaz olarak kalır. Bu düşünceye göre zaman, (ister mekanik isterse dinamik isterse de atomik bozunma üzerinden anlaşılsın) ardışık değişim olarak sürenin nitel veya nicel hesaplanışıyla ilgilidir.
Oysa gerçek zaman, olmuş olanın vasıl oluşudur. Bu ise geçmiş olan değildir; asli varlığın bir araya toplanışıdır. Bu toplanış verili andan önce, evvelce olanın korunağında kendini bir araya toplayan bütün vasıl oluşları önceler. Son ve kemale eriş, koyu sabır ifadesi ile anlatılmıştır. Bu sabır kendi hakikatine yönelmiş gizli şeyleri hamleder. Onun tahammülü her şeyi tinsel gecenin maviliğinin batışına taşır. Başlangıç ise altın gibi parlayan bir görme ve akletmeye tekabül eder. Altın gibidir, çünkü altın gibi olan gerçek tarafından aydınlanmaktadır. Yolculuğu sırasında Elis, kalbini geceye açarken, gecenin yıldızlı gölünde, bu gerçek yansır (98):

Altın bir kayıkta sallanıyor kalbin Elis

Yapayalnız gökyüzünde.

Gezgin yabancının kayığı çocuk beşiği gibi sallanıyor. Bu sallanış erken zamanların neslinden gelenlerin yani gezgin yabancıyı sadece takip edenlerin kayığının sallanışı gibi ürkek (200) değildir. Onların kayıkları henüz gölün yüzeyine ulaşmış değildir. Kayık batmaktadır. Peki nereye doğru? Yok olup gidiyor mu? Hayır. Peki, hiçliğe mi batıyor? Kesinlikle değil. Trakl'ın son şiirlerinden olan Klage [Yakınma] (200) şu mısralarla biter:

Fırtınalı melankolinin bacısı
Bak ürkek bir kayık batıyor
Yıldızların altında
Gecenin suskun çehresi

Bu yıldızların parlaklığının ötesine bakan gececil sessizlik neyi barındırmaktadır? Bu sessizlik ve gecesi nereye aitler? Ayrılmışlığa mı? Bu ayrılmışlık, Elis'in bir ölü olarak yaşıyor olması durumundan çok daha fazlasıdır. Çocukluğun suskun erken zamanları, gecenin maviliği, gezgin yabancının geceleyin yürüdüğü patika, ruhun geceye özgü kanat çırpışları, hatta batışa açılan bir kapı olarak alaca-

karanlık dahi; hepsi ayrılmış oluşu anlatıyor.
Ayrılmışlık bütün bunları bir araya getirir; fakat sonradan değil, aksine, onları mevcut bir aradalıkları içinde açarak. Alacakaranlık, gece, gezgin yabancının yılları ve takip ettiği yolu şair tinsel (geistlich) olarak adlandırır. Ayrılma, tinseldir. Anlamı ve kullanımı çok eskilere dayanan bu kelimeyle ne kastediliyor?
Tinsel, tinin anlamına uygun olan veya kaynağı tin olan demektir. Günümüzdeki kullanımıyla bu kelime kiliselerde ve ruhbanların hallerini betimleme bağlamında ruhani, manevi gibi sınırlı bir anlamda kullanılıyor. In Hellbrunn [Hellburnn'da] (191) adlı şiiri üstünkörü okunduğunda Trakl dahi bu anlamda kullanıyor gibi görünüyor:

Öyle ruhani bir şekilde yeşeriyor ki meşe ağaçları
Ölülerin unutulmuş yolları üzerinde.

Bu mısraların öncesinde şiirde Kilise prenslerinden, soylu kadınların gölgelerinden bahsedilir, ardından da "ilkbahar gölü" üzerine yayılmış gibi duran "uzak geçmişte ölenlerin gölgeleri" anılır. Fakat burada, tekrar akşamın mavi yakınmasını terennüm eden şair "ruhani bir şekilde yeşeren meşe ağaçları" derken aklında olan ruhbanların ruhaniliği değildir. Şair, uzak geçmişte ölen ve "ilkbahar ruhu" vaat edenlerin erken zamanlarını anar. Şairin zaman sıralamasında önce gelen Geistliches Lied [Ruhun Şarkısı] adlı şiiri de henüz – arayış içinde ve örtülü biçimde de olsa- aynı şeyi söyler. Bu şiirde garip bir çiftanlamlılıkla kullanılan Geist kelimesi son kıtada daha da belirginleşir:
Antik taşların oradaki dilenciler
Dua ederken ölmüşler gibi
Bir çoban sakince tepeden ayrılıyor
Ve bir melek korulukta
Şarkı söylüyor
Koruluğun yakınındaki
Çocukların uykuya dalmaları için

Fakat şair bir yanlış anlamayı önlemek için tin veya tinsel anlamındaki Geist veya geistlich yerine, pekala ruhani anlamına gelen Geistig ifadesini

kullanarak, ruhani alacakaranlık veya ruhani gece diyebilirdi. Şair niçin bu anlamda kullanılan geistig kelimesinden uzak durmuştur? Çünkü Geistig maddi olanın zıddı anlamındadır ve Platoncu Batı felsefe geleneğinde iki ayrı alanı, yani duyuötesi (noeton) ve duyusal (aistheton) arasındaki ayırımı ifade eder.

Bu şekilde anlaşılan Geist(ig) rasyonel, entelektüel ve ideolojik hale dönüşerek, karşıtlarıyla birlikte çürümüş cinsin dünyaya bakışına ait bir kavram olarak kullanılır oldu. Fakat, mavi ruhun koyu gezintisi bu cinsten ayrılır. Yabancı bir şeyin battığı akşamın alacakaranlığı kadar gezgin yabancının yolu da pek geistig değildir. Ayrılmış olma tinseldir (geistlich), tin (Geist) tarafından belirlenir ama metafizik anlamda geistig değildir.

Nedir peki bu tin? Trakl son şiiri olan Grodek'te Geist'ın sıcak alevlerinden söz eder. Geist esmeden ziyade öncelikle alevlenmedir. Trakl Geist kelimesini esasen Pneuma (ruh) olarak anlamaz, aksine, Geist derken, ürperten, ürküten ve şaşkına çeviren bir alevden söz eder. Alev tutuşup yanan ışıktır. Alevlenme, aydınlatıp ışıldatırken kendini yiyip bitiren ve bu şekilde beyaz küllere çeviren vecd (ekstasis) halidir.

Alev korkunun en soluk kardeşidir der Trakl, Verwandlung des Bösen [Kötülüğün Dönüşümü] adlı şiirinde (129). Trakl, Geist kelimesiyle, kelimenin kökensel anlamıyla Geist denilen şeyi kast eder: gheis, dehşete kapılmayı, vecd halini ifade eder. Bu şekilde anlaşılan Geist, hem yumuşak başlı olma (sanft) hem de yıkıcı olma imkanını kendinde barındırır. Yumuşak başlılık, alevlenenin vecd halini asla bastırmaz, aksine onu dostluğun sükûneti içinde toplanmış olarak bir arada tutar. Geist'ın yıkıcılığı, kargaşası içinde kendini tüketen ve bu şekilde kötücülleşen dizginsizliğinden kaynaklanır. Kötülük her zaman bir Geist'ın kötülüğüdür. Kötü bir şeyin kötülüğü duyusal (sinnlich) ve maddi (stofflich) değildir. Sırf "geistig" de değildir.

Kötülük, göz kamaştırırcasına yanıp tutuşan dehşetin kargaşasını kutsal olmayan dağınıklığa dönüştürmesiyle ve yumuşak başlılığın sakince

serpilmesini yakıp yıkarak küle dönüştürmekle tehdit etmesi bakımından tinseldir (geistlich).
Peki yumuşak başlılığın (Sanftheit) toplanmış gücü nerede barınmaktadır? Onu dizginleyen nedir? Hangi tin (geist) tutmaktadır onu? İnsan nasıl geistlich olmaktadır? Tinin doğasında bu yanıp tutuşma olduğu sürece çığır açmakta, aydınlatmakta ve insanı yola getirmektedir. Bir alev olarak tin, göklere hücum eden ve Tanrı'nın peşine düşen fırtınadır (187). Tin ruhu (seele), yolculuğunun başlayacağı yola sevk etmektedir. Tin ruhu gurbete doğru hareket ettirir. Ruh yeryüzünde yabancı bir şeydir. Tin ruhu bahşedendir; hareket ettirendir (canlandırandır). Fakat ruh da tini öylesine temelli korumaktadır ki, ruh olmadan muhtemelen tin de asla kendisi olamaz. Ruh, tini besler. Nasıl besler? Ruh, tinin doğasında bulunan alevle tini desteklemek dışında ne yapabilir ki? Bu alev, "yalnız ruhların metaneti" (55) olan melankolinin kızışmasıdır. Yalnızlık, her terk edilmişliğin maruz kaldığı türden dağılmayla bırakılmış olmak değil. Yalnız (olan şey), ruhu tek ve bir olana taşır, ruhu bir olanda toplar; böylece onun varlığını yolculuğa hazır hale getirir. Ruh yalnız olarak gezgindir. Mizacının kor alevi kendi yolculuğuna yazgının ağırlığını taşımakla ve böylece ruhu tine taşımakla yükümlüdür.
Lucifer'e (yani kötülüğün gölgesinde ışık taşıyanai) isimli şiiri, tine sun alevini, ateşli melankoli diye başlar. (Salzburg baskısı, S. 14.)
Ruhtaki melankoli; ruh, yolculuğunda kendinden çok uzaklara yani gezgin doğasından da uzaklara gittiğinde kızışır. Bu hal, ruh, maviliğin çehresine baktığında ve mavilik parıltısı yüzüne yansıdığında oluşur. Böyle bakıldığında ruh, büyük ruhtur.

Ey acı, sen büyük ruhun alevli görüsü. (Das Gewitter, 183 [Gök Gürültüsü])
Ruhun büyüklüğünün ölçütü, onun alevli görü kabiliyetiyle acıyı mesken edinebilmesidir. Acı kendi içinde karşıt bir doğaya sahiptir. Acı, alev alev koparak yayılır. Bu koparak yayılma, gezgin ruhu, göklerde eserek Tanrının peşine düşen fırtınalı bir kovalayışa dahil eder.

Bu kopuş/yayılma, kendisine doğru koptuğu şeyi, kendi örtülü parlamasında bırakmak yerine, yenmek ister gibidir. Fakat bunu ancak görü başarabilir. Görü (anschauen), alevli yayılmayı söndürmez, aksine tekrar onu kabul etme uysallığına katar. Das Anschauen ist der Rückriß im Schmerz, wodurch dieser seine Milde erlangt und aus ihr sein entbergend-geleitendes Walten

Tin alevdir. Alevlenir ve parlar. Onun parlaması görünün bakışında gerçekleşir. Parlayan her şey bu görüde husule gelir, olan her şey bu görü için mevcuttur. Bu alevli görü, acıdır. Acının mahiyeti, acıyı bir his olarak tasavvur eden her düşünceye kapalıdır. Alevli görü ruhun büyüklüğünü belirler. Büyük ruhu bahşeden tin, ruh veren acıdır. Fakat büyüklük bahşedilen ruh, canlandırandır. Bu yüzden, bu anlamda işin doğasına uygun olarak, canlı olan her şeye acı nüfuz etmiştir. Canlı olan her şey acılıdır.

Sadece ruh-dolu yaşayan, kendi doğasının yazgısını gerçekleştirme gücüne sahiptir. Bu güç sayesinde, canlı olan her şeyin mensup olduğu ahenge, karşılıklı tahammülün ahengine katılmaya elverişli hale gelir. Bu elverişlilik ilişkisi bağlamında, yaşayan her şey elverişlidir, yani iyidir. Fakat iyi olan, acı çekerek iyi olur.

Büyük ruhun karakterine uygun bir şekilde, ruhu olan her şey sadece acıyla iyi olmakla kalmaz, ancak ve ancak bu şekilde hakiki olur. Çünkü acının doğasındaki karşıtlık dolayısıyla, canlı olan, kendisiyle birlikte bulunanları örterek açığa çıkarır ve onları hakiki kılabilir.

Bir şiirin son kıtası şöyle başlar (26):

Yaşayan her şey, öylesine acıyla iyi ve hakiki.

Mısrada acıya üstünkörü değinildiği düşünülebilir. Gerçekte ise bu mısra, acının sükûnet içerisinde zapt edilişi hissiyle uyumlu bütün bir kıtaya giriş mahiyetindedir. Bunu işitmek için, titizlikle konulmuş noktalama işaretlerini göz ardı etmeye hele hele değiştirmeye hiç gerek yoktur. Şiir şöyle devam eder:

Ve bir kadim taş yavaşça dokunur sana.

Her seferinde özsel bağlantılara yönelten bu yavaşça ifadesi bir kere daha duyulur. Burada, eğer saymak caizse, Trakl'ın muhtelif şiirlerinde otuzdan fazla yerde geçen taş tekrar görünür.
Aşınmaz kayanın himayesine kendini teslim ederek taşlaşan acı taşta saklanır. Kayanın görünümünde, en erken zamanların közleşmiş ateşinden sıyrılan kadim kaynağı parıldar. İlk başlangıç olmak vasfıyla bu erken zamanlar oluşan her şeye ulaşır ve önüne geçilemez biçimde her şeyi asli varlığına kavuşturur.
Eski taşlar acının ta kendisidir, zira acı fanilere, toprağa bağlıymış gibi bakar. Mısranın sonunda, taş kelimesinden sonraki iki nokta üst üste, orda taşın konuştuğunu gösterir. Söz acınındır. Uzun zamandır sessiz kalmış acının gezgin yabancıyı izleyen gezginlere şimdi söylediği şey, kendi gücü ve sebatıdır:

Gerçek şu ki, ben hep sizinle olacağım.
Yeşillenmiş dalların orda, erken ölmüş olanı gizlice dinleyen gezginler, acının sözlerine şu mısrayla karşılık verir:
Ey gümüşi söğüdün arasından titreyen ağız!

Bu mısraın yer aldığı bütün kıta, An einen Frühverstorbenen [Erken Ölmüş Birine] (135) ithaf edilmiş şiirin ikinci kıtasının sonuyla ilintilenir:
Ve bahçede arda kalan dostun gümüş çehresi
Usulca dinler kah yapraklarda kah eski taşlarda
Ve Yaşayan her şey, öylesine acıyla iyi ve hakiki mısraıyla başlayan kıta, aynı şiirin üçüncü bölümünün ilk mısraıyla başlayan makamı karar bağlar.

Oluşan her şey o kadar hasta görünür ki!

(gelecek sayı devam edecek)

SENEM KURTAR

TANRILARIN ULAKLARI *SÖZCÜKLER*

Hermeneus'a özgü oyunbaz düşünmenin gizemli izlerinde kutsalın yeryüzüne bir anlık yansımasıdır şiir. Bu gizemli izler bize kutsalın ihtişamlı krallığından seslenerek Hölderlin'in tanrılar ve insanı tüm uzaklığına rağmen yaklaştıran uğraklarında yani poetik sözlerde dile gelirler.[1] Ölümlüleri ya da Heidegger'in sözleriyle "insan varlığını kökensizliğine çağıran" şiirin kendine özgü dili ve varoluşudur.[2] Şiirin dili ya da poetik dile bu ayrıcalığı veren en güçlü yönü onun insana, ölümlü/yitimli varoluşumuza, kendimizle ve bizi kuşatan tüm şeylerle yakınlaşmanın olanaklarını sunmasıdır. Şiir, böylelikle parçalanmış, yalnız, kopuk, kendine kapalı ne varsa öncelikle onları sözcüklerin kutsal açıklığına davet eder. Bu öyle bir açıklıktır ki hiçbir şey orada ölü formlar, devinimsiz özler, yalnız ve kopuk parçalar olarak kalamayacaktır. Aksine tüm bu yanılsamalar bir anda geri çekilecek ve ortaya çıkan ölçüsüz uzaklıklar arasında yepyeni bir yakınlık beliriverecektir. Hölderlin için, söz konusu şey her ne olursa olsun, şiir, bir şeye, konuya ilişkin olarak gelişemez ya da bize bir şeyi, konuyu anlatamaz. Şiirde sözcüklerle dağılmak, sözcüklerle tüm kemikleşmiş ve ölü köklerin yerle bir oluşu vardır. Andenken'de rüzgârın poetik anlatısı böylesi bir devrime imza atmaktadır:

Kuzeydoğulu rüzgârlar, rüzgârların en sevileni, sevgiliye benzeyeni, alır götürür bizi eteklerinde bir o yana bir bu yana savurarak. Onun tarafından tanınmamak ki o, korkusunu salacak bize durmaksızın.[3] [Hölderlin, Andenken].

Rüzgârı gelecekle ve poetik sözle birleştiren güçlü rüzgârlar, fırtınalar ve şairin sözleri açığa çıkarması arasında bir yerdir yalnızca. Her şey bu buluşmada gelecekten gelen bir şeyle doluverir. Bir ulak,

[1] Martin Heidegger, Elucidations of Hölderlin's Poetry, Çeviren: Keith Hoeller, NY: Humanity Books, 2000, s.134-135
[2] Martin Heidegger, On The Way to Language, Çeviren: Peter D. Hertz, NY: Harper&Row Publishers, 1982, s.30
[3] Heidegger, Elucidations of Hölderlin's Poetry, a.g.y.

kılavuz, yenilenme, armağan gibi bir şeydir bu. Gemilere yol gösteren rüzgârların eşliğinde bir yolculuk gibi. Ancak her şeye rağmen yukarıdaki şiir bir rüzgâr şiiri değildir. Rüzgâr şiirde açığa çıkandır. O, hakikatini şiirin poetik ruhunda bulur. Kendi açıklığına şiirde kavuşandır. Şiir onunla yani rüzgârla açığa çıkarak, umutları, arzuları ve öğütleri ışığa kavuşturur. Yapılacak tek şey kalmıştır: Şiirde ışığa kavuşan, kendini açan ne varsa coşkulu ve hüzünlü bir karşılama. Şiir, hiçbir şeye benzemeyen, tanınmayan, bilinmeyen ve henüz hiç adlandırılmamış olana ad olmak için çağıran ve çağrılan tanrılar ve ölümlülerin, sevilen ve sevenin, kutsalın karanlığı ve ışığın coşkulu bolluğunun karşılaşması gibidir. Hölderlin'in Andenken'de görünen siyah tenli kadınları. St. Paul'ün sevgilisi, gece gelen hırsızı. Her biri şiirin gizemli varoluşunu anımsatmakta ve hatta düşündürtmektedir. Ancak bizler, modern çağın budalaları olarak şiiri, daha doğrusu şiire özgü olanı çoktan yitirmiş ve hatta onu küçük gören bilimin kesinlik saplantısı içinde kıvranan ukala, kibirli çocuklarıyız. Bu kökensel birliktelikten, onun kendine özgü güçlüğünden ve sorgulatan, düşündüren paradokslarından çok uzağız. Yası yaşamaktayız. Hölderlin ve Heidegger'in aynı tondan, renkten, sesten anlattığı bir yası. Modern dünyanın derin yitiminin ve bizi terk edenin ardından gelen yası. Yas ki o, siyah danteller, örtüler ardında durmaksızın bir karşılaşmanın yinelenişini arzular. Alacakaranlığın göğünde yıldızlar gibi parlayanların, şairlerin poetik varoluşunu, Denken ve Dichten'in esrarengiz karşılaşmasını.[4] Ancak hemen belirtmek gerekir ki arzular ya da istekler bu ikilinin birbirine yazgılılığında anlaşılabilir şeyler değildirler.[5]

Bu öyle bir karşılaşmadır ki şiddeti en güçlü rüzgârları, kuzeyin sert ve haşin rüzgârlarını kıskandırır. Yeni bir başlangıcı, bir ayrılma ya da kopuş anını ve onun göçebe, garip yolculuğunu gerektirir. Farklı olmanın yazgısına rağmen düşünme ve şiiri buluşturan, birbirlerini yakalamanın ve kuşatmanın ânıdır bu başlangıç. Yastan sorumlu olmak: Varlığın unutulmuşluğu ya da terk edilmiş olmanın yasından. Ancak ikisi farklı

[4] Martin Heidegger, Elucidations of Hölderlin's Poetry, Çeviren: Keith Hoeller, NY: Humanity Books, 2000, s.133
[5] A.g.e., s.145

Martin Heidegger

yerlerden seslenir bu yasa. Heidegger'in Hölderlin'in Andenken'ini okuması böyle bir yere işaret eder. Şair ve düşünürün birbirini selamlamasıyla tarih, zaman ve varlık bir anda oraya gelir, oraya kendi krallığını inşa etmeye başlar. Tarihin poetik eylemle buluşması. Peki, bu tuhaf ikili arasındaki ilişki nasıl bir ilişkidir? Soru, Heidegger ve Hölderlin'i, düşünme ve şiiri buluşturur. Birbirine uzanmakla geri çekilmenin eşzamanlı, ikili devinimidir burada gerçekleşen ihtişamlı olay. Şiir ve düşüncenin birbirine ait olması. Hölderlin şiirine yazgılı olmak. Şairler şairine.[6] Heidegger'in şiir ve düşünmeyi birleştiren bu yazgıya yaklaşımı şu sözlerinde belirginleşir: Bunlardan biri (şiir) ulaşılmaz yükseklikleri doğru uzanırken diğeri (düşünme) uçurumlara, boşluklara, yokluklara uzanarak derinlik kazanır. Akademik eleştirel düşüncenin dışarıda bıraktığı, yitirdiği bir şey olarak anlamalıyız bu nedenle şiir ve düşünme ya da tüm kuramsal alanlar arasındaki ilişkiyi. Şiirin gücünün düşünme tarafından yeniden keşfi ya da en asli haliyle keşfi onun gizlenen kökenin arı varlığına dönüş, gizli olanın açılımını sağlamaktaki ayrıcalığıyla ilgilidir.

Hölderlin'in söz'ü, sözcükleri, tanrısal, kutsal olanla insan varoluşu arasındaki ilişkiden doğar. Bu, Heidegger'in tanrılar ve ölümlüler söyleminde izleşen bir gerilimdir. Tanrılar ve insanların ayrıldığı yerden çıkar söz. Çağdaş dünyada bu, kavranamaz başkalıkla ilişki olarak duyumsatır kendini. Gizli ve kutsal olanın işareti olarak. Hölderlin için bu, dörtlünün (yeryüzü, gökyüzü, ölümlüler ve tanrılar) yaklaşmasıyla şiddeti artan bir kutsallıktır. Bu nedenle, Andenken'in zamansallığı paradoksaldır. O, kayıp olanın izinde kendini geleceği ihlal eden bir geçmişle, geleceğin bulup çıkardığı bir geçmişin şimdi, şu an olarak açığa çıkarmasına teslim etmeye benzer. Heidegger'in unutma olarak imlediği şeydir bu. Şair, böyle bir durumda damarlarına bir şey boşaltılırmışçasına hazırlıklı ve tetikte değildir; aksine tümüyle, baştan aşağı, kırılgandır. Ölçü ve sınır tanımayan bir aidiyetin yoğun yakınlığıdır. Tarihsel ve dile özgü olanı hedefleyen, ona doğru genişleyen bu yakınlaşma, böylesi bir aidiyetin tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Böylelikle, düşünme ve şiir birbirini selamla-

[6] Heidegger, Martin Heidegger, Existence and Being, Çeviren: Douglas Scott, Washington D.C. : A Gateway Edition Regnery Gateway,1988 s.271

dığında beliren uzaklıkta beklenmedik bir yakınlık doğar. Hölderlin, şairler şairi, şiirin ve düşünmenin pharmakon'u. Şiir yazmanın tüm uğraşlar arasında en masum oluşunda beliren dilin tehlikeli varoluşu. Öğrenilen ve adlandırılan her ne varsa ister tanrısal, göksel olsun isterse yeryüzünün toprağında kök salıyor olsun, yitimli insan varoluşunun karşılıklı olarak konuşmaya ve bir diğerinin sesini duymaya başladığından beri hüküm sürüyor olmasında aramalıdır bu tehlikeyi. Tehlike, şairlerin poetik sözcüklerinde tek bir şeyi mühürler yeryüzü varlıkları üzerine: Ölümlü olmakla insan, tüm var olanlar arasında en ayrıcalıklı olandır. Tam da bu nedenledir ki onun izini sürdüğü hakikat, poetik bir hakikattir.[7]

Poetik olarak varoluş, ağırlığı alabildiğine, bütünüyle duyulan ve uzun zamandır bu yerler ve de bu gökleri terk etmiş olanın suçunu/günahını üstlenmektir. Artık yitirilen için yasla avunmanın üzerine yitimin faili olmanın acısı çökmüştür. Şiir, suçlu varoluşun sözle kökensel ilişkisinin yaşanması olur burada. Ancak o, bir o kadar da sözcüklerin hem şeffaf hem de inatçı varlığında hiçbir suç için, suç adına yargılanamaz da. O, yargılanamayacak denli masumdur. Tıpkı sessizliğin sesi, sessizliğin sessizliği gibi. Çünkü şiir yazmak diyor Heidegger, oyunun alçakgönüllü kılığındaki görünümüdür. O, bizi tüm yükümlülüklerden alarak imgelerin, imgelenmiş bir alanın büyüsü içine sokar. Yükümlülüklerin ciddiyetinden doğan şu ya da bu suçtan ya da suçun işlenmesinden alıkoyar. Bu nedenle, şiir yazma sanatı, bu uğraşın yaratısallığı, zararsızdır. Ve aynı zamanda yalnızca söyleme olarak kaldığı sürece etkisizdir de.[8]

Şiir yazmanın masumluğu, onun zararsız ya da etkisiz olmasını anlatır. Bu durumda, şiirselliğin sorgulanmakta olan özü, masumiyet olabilir mi? Heidegger, şiir yazmanın masumiyetinin, henüz şiirselliğin özünü açamayacağını belirtmekle birlikte, şiirselliğin özü için nereye bakmamız gerektiği konusunda bizi yönlendirdiğini söyler. Şiir yazmanın en masum olma niteliğinde açığa çıkan bu yer, dil'dir. "Ne, yalnızca konuşuyor olmaktan daha az tehlikelidir?"[9] 'Ne', şiir yazmayı konuşmaktan, yalnızca konuşmaktan daha az tehlikeli kılar?, sorularında sorulan 'kendini dilde ve dil olarak açandır. Heidegger, şiir yaz-

[7] Heidegger, a.g.e., s.270

[8] Heidegger, a.g.e., s.272

[9] Heidegger, a.g.y.

manın en masum uğraş olmasını, dilin en tehlikeli olması ile birlikte açımlar. Dilin tehlikesi ve şiirselliğin masumiyeti birbirine kökensel olarak aittir. Çünkü şiirsel olarak açığa çıkmakta olan poetik etkinlik, tüm yapıtlarını dilin açıklığında açar. Dilin açıklığında, poetik etkinlik ve dili bir araya getiren, en masum ve en tehlikelinin aynılaşmasıdır. "Dil, poetik etkinliğin açıklığı olmasınca, uğraşların en masumu ancak iyeliklerin de en tehlikelisinin birliğidir."[10]

Şiir güzel ve etkileyici olduğu kadar derin bir saygı ve yücelik duygularıyla da karşılayabilir bizi. Bu, onun olmazsa olmazıdır. Ancak şunu da hemen belirtmek gerekir. Şiirin bu ruh halinde kalması onunla karşılaşmayı olanaksızlaştırır. Poetik karşılaşma ya da selamlama ancak böyle bir şey olabilir. Hem sözle yerle bir olmak hem de onun tarafından korunmak, korunma sözü almak gibi ondan. Konuşmanın poetik olarak yenilenmesi diyor; Hölderlin. Karşılıklı karşılamanın içinde bırakarak bizi fevkalede bir karşılaşmaya getirir; Hölderlin şiirleri. Karşılama, şairin sözle, şiirin düşünmeyle karşılaşmasının eşsiz olayıdır. Andenken'de, "Wo aber sind die Freunde?", Fakat nerede şimdi benim dostlarım?, dizesi ona en yakın olanları yitirmiş olmanın yoksunluğunu ve acısını, onlar için sözcüklerle tuttuğu derin yasla birleştirdiği güzel bir tanıklıktır. Düşünmenin şiirle bu biçimde sözcüklerin açıklığında karşılaşması böylelikle, bir uzaklığı, ayrılmayı, ayrılmada açığa çıkan yakınlığı anlatmaktadır (Abgeschiedenheit).
Yakınlık ve uzaklığın birbirini durmaksızın açığa çıkaran dansında poetik sözcükler, bize bir tür karşılama töreni edasıyla gelirler. Evet, onlar tıpkı düşünceler gibi biz yitimli varoluşun anlık seyrinde tanrılardan haberler, armağanlar getirirler. Sessiz ve şiddetli siluetleriyle buz tutmuş engin bir denize sertçe çarpan bir çekiç gibi kendileri için bir yer açar ve tanrısalın insan varoluşunda gizlenen yuvasına sığınırlar. Karanlıkta gelene, sinsice yaklaşmakta olana tüm kırılganlığıyla "bir ad olabilmek ve bir adla çağırabilmek" için tüm bu olup biteni. Heidegger, Hölderlin'i şairler şairi olarak övdükten sonra onda şiirin özünü tam da bu şekilde betimler. Hölderlin bize bir ad vermek ve bir adla çağırabilmenin zor, karanlık

[10] Heidegger, a.g.e., s.273

ve kutsal gücünü göstermektedir. Onu şairlerin şairi, şiirin efendisi kılan budur. Onun bize yani onu duyup onun şiirlerine kendini teslim edebileceklere sözcüklerin tanrılardan alınmış bir armağan olduğunu anlatır yazdığı her mısrada. Bir ad vermek ve adla çağırmak öncelikle ve en kökensel biçiminde tanrıların ya da ancak Tanrı gibi bir şeyin işidir. Sözcüklerin tanrıların, tanrısalın ulakları olmaları ve bize onun armağanı olarak gelmeleri karşısında insan varoluşu mevcut tüm metafizik tanımlarının, usun krallığındaki uzun hükümranlığının, kendini olmakta olan her şeyin merkezine kibirli ve kaprisli yerleştiren kalelerinin bir anda ve şiddetle yerle bir olmasını seyreder yalnızca. Gizinden soyunmamış bakire olanaklara doğru genişlemek. Uzun zamandır karanlıkta kalmış olanın, o ilk başlangıçların yolunu kesen ne varsa yerinden ettiği fırtınalara sevdalı bir geri dönüş öyküsü gibi. Heidegger böylesine ürkünç ve ihtişamlı bir yerle bir oluşta insan olmanın anlamını şöyle betimliyor: Her ne tanınmakta ise o, açık değildir, her neye hükmedilmekte ise o, güvenli değildir. İnsan varlıkta bir efendi değildir. O, yalnızca çok az da olsa tanıklık edendir.[11]

Heidegger'in tanıklığı, Hölderlin'in şiirde şairin karşılamak ve selamlamak için yola çıkmasını andırır. Hatta böylesi bir yolculuk tanıklıktan çok daha kökenseldir. Birinin geçmişin rüzgârıyla yerle bir edilmesi ve geçmiş tarafından aşılıp geçilmesidir. Şair artık onundur. Onun rüzgârıyla beden bulmuştur kendine ve onun güçlü, deli dolu esintilerinde oradan oraya onunla sürüklenmektedir. Yola çıkmak için ayrılmak ve terk etmek her şey düşünme ve şiirin, şairle tanrıların ulakları, kutsalın armağanları sözcüklerin karşılaşması ve birbirlerini kucaklamaları içindir. Şairin dağınık çocuksu görünüşü, rüzgârlara sevdalı coşkulu yüreği başka maviliklere adar rüzgârla kendini. Sevilenin yumuşak kollarında ama sevgiliden hep uzak, hep ona ulaşma çabasında kan revan içinde, yorgun ama hiç vazgeçmeden, sabırla yeni kucaklamaların umuduyladır. Bu umut ve katlanma gezginliğinde şair poetik sözlerin kaynağıyla her buluşmasında bu kaynağa ister esin diyelim ister tinsel bir kaynak olsun isterse sözcüklerin nefesi, ruhu olsun her durumda geçmekte, esmekte, şeyle-

[11] Heidegger, The Origin of the Work of Art, Poetry, Language, Thought içerisinde, çeviri ve giriş: Albert Hofstadter, NY: Harper &Row Publishers, 1971, s.53

ri, ölümlüleri ve onlar arasında açığa çıkan olayları var etmektedir. Sözcükler, tanrıların sadık ulakları hiçbir taviz vermeden kendilerinden, kendilerine benzeyen inatçı ve tarih-siz şeyleri biçimlendirirler; böylelikle. Yerleri ve gökleri, ölümlüler ve tanrıları bir araya gelmeye çağıran şeyleri.[12]

Hölderlin bunu şairin bellekle ilişkilenmesi olarak sunuyor bize şiirinde. Andenken, şiirle düşünmenin eşiğinde poetik bir belleğin görünüşüdür. Poetik bellek, geçmişin niteliksiz, ölü deposu değildir. O, tümüyle ihlal edilmiş olandır. Şiir ve düşünmenin birbirini kucaklamasıyla bozulan, harekete geçirilen ve kendine özgü zamansal iklimi yerle bir edilendir. Burada düşünceler şimdiye kilitli kalamaz, var olan hiçbir şeyle ilişkilenemez. Düşünceler, geriye, kaynağına doğru düşünürler. Tersine, kendi kaynağına akan mynemosyne'nin suları misali. Başlangıcıyla yıkılan, başlangıcından yeniden doğan ve hiçbir yere de gitmeyen. Kendinden başka hiçbir şeyi geride bırakmayan. Kendinden uzak, kendinden alıkonulmuş ama her şeye bir o kadar yakın olan.

Geride kalmakla, eşlik etmek arasında bir yerde Hölderlin'in siyah tenli kadınlarının karanlık yumuşaklığında günün tüm saatlerini ezberlerden çıkaran, askıya alan bütün zamanları yepyeni bir gün, tanrıların yaklaşmasının günü doğacaktır. Işıkları kör edercesine parlak, karanlığın gizinden yükselen bir gün. Tanınıp bilinen ne varsa yırtan, bozan, ayıran bir gün. Şairin ışıklarını sonsuz bir teslimiyet ve coşkuyla selamladığı karanlıktan gelen yabancının günü. Şiirde sözcüklerin parlayıp söndüğü, bazen çocuklar gibi şen bazen de hüzünlü sessizliğini sessizliğin diliyle söylediği yası, yitirilmiş olanı ve onu gözeten, arayan, izini süreni buluşturan bir gün. Ait olunan yere dönüş, ona kendini bırakmak ya da onun orta yerinde bulmaktır kendini Hölderlin'in holy-day'i, Almanca feiertage yani festivallerin günü. Birinin onu kuşatan ne varsa ölçüsüzce ve coşkuyla bir araya gelişi, birleşmesidir. Festivallerin günü tüm ayrıcalığını geçmişe, geriye doğru bir yaşantının canlandırılmasında bulur. Burada bir araya gelmekte olanların yeniden biçimlenmesi; ölümsüz tanrıları onlara yapılan adaklar için çağırmak ve bu yolla ölümlüler ve tanrılar arasında bir yol açmak içindir.

[12] Heidegger, The Thing, Poetry, Language, Thought içerisinde, Çeviren: Albert Hofstadter, NY: Harper &Row Publishers, 1971, s.165

Festivallerde sunulan kutsanmış şarap, ölümlüleri ve tanrıları kendi biçimlerinde bir araya getirmekte ve her şey gündelik yaşamdaki görünüşünü bir anda terk etmektedir. Şeyleri birbirinden ayıran sınırlar biz ölümlü varoluşlar içindir; ölümsüz tanrılar için bu sınırların zaten hiçbir anlamı yoktur. Şeyler, burada, yalnızca sözcüklerin sadakati ve merhametiyle tanrısal olanın bu esrarengiz gizine teslim olur. Buradaki 'giz', ürküten, saygı duyulan, bağlanılan ve adeta her bir şeyin içine sızarak onları kendi olmaya bırakandır.

Heidegger, Hölderlin'in şiirleri ve onun şair-düşünür kimliğini tüm poetik olanakların kaynağına yerleştirerek hem poiesis anlamında sanatın hem de şiirsel yaratımın özünde dille ilintisine dikkat çekmiştir. Şiirsel yaratımın düşünürün kökensel olanla ilişkisinde öncelikli bir yere sahip olmasının tek gerekçesi dildir. Heidegger için, bize dilin bu ayrıcalıklı ve de asli niteliğini tümüyle ve en yetkin biçimde gösteren tek bir şair vardır: Hölderlin. Çünkü şiirselliğin özü ve dil arasındaki kökensel ilişki, yalnızca Hölderlin'in şiirlerinde kendini açabilir. Peki, neden Hölderlin? Heidegger'in yanıtı çarpıcıdır: Şiirselliğin özünün açımlanması için, Hölderlin seçildi. Homeros ya da Sofokles, Virgil ya da Dante, Shakespeare ya da Goethe değil, Hölderlin, yalnızca Hölderlin. Peki, ama neden? Çünkü onun tek bir çalışmasında bile, şiirselliğin evrensel özüne ulaşılabilir. Belki de, seçimin asıl nedeni budur.[13]

Hölderlin'i şairler şairi kılan şiirselliğin evrensel özü, onun sözcüklerinin tanrı(lar) ve ölümlüler olarak insan varoluşu arasında açılmasıdır. Hölderlin bize rüzgârı, ateşi, nehirleri öyle anlatır ki artık orada bir insani bilgeliğin ya da yaratının izine bile rastlanamaz.[14] Hölderlin'in sözcükleri yalnızca tanrısal bilgeliğin ulakları olarak varlığa gelirler. Bir bilgelik ise aranan bu ırmakların, rüzgârların, ateşin aktığı, estiği ya da alevlenip her şeyi küle durmaksızın dönüştürdüğü bir bir araya gelişin, birliğin bilgeliğidir. Durmaksızın gelmekte olanın kendi kaynağıyla birleştiği bir övgüdür onun şiirleri. Belki de bu nedenle festivalleri andıran bir tılsım yaşanır orada. Herhangi bir bilme, yargılama isteği, arzusuyla yaklaşamaz insan onun sözcüklerine.

[13] Martin Heidegger, Hölderlin and the Essence of Poetry, Existence and Being içerisinde, Çeviren: Douglas Scott, Washington D.C. : A Gateway Edition Regnery Gateway,1988, s.270

[14] Martin Heidegger, Hölderlin's Hymn The Ister, Çeviren: William McNeill ve Julia Davis, USA: Indiana University Press, 1996, s.12

Yalnızca düşünmenin kırılgan ve ince duyarlılığıyla karşılaşır ve onun içerisine ağır ağır davet edilirsiniz. Tanımak için hep hazır ama çoğu zaman hiç tanınmadan ve hep geleceğe aktararak var olanları olanaklaştırmak gibi. Sevmek gibi. İçine davet edilen, hep içinde ve dışına atılma tehlikesiyle izi sürülen, kendisi boyunca ve onda ve onunla hem ardında hem eşlik edercesine incecik bir anlatı. Adsız sözcüklerin kayıp ülkesinden gelen ve adlandırılabilmek için biz ölümlü varoluşların en yücesine şairler şairine sunulan bir armağan. Asli formuna, tanrısalın formuna bürünmüş ve bir ad verip adla çağırmanın tanrılara özgü olduğunu fısıldayan tanrıların sessiz ulakları: Hölderlin'in sözcükleri.

Kaynaklar

- Heidegger, M. (1971). Poetry, Language, Thought, Çeviren: Albert Hofstadter, NY: Harper & Row Publishers.
- Heidegger, M. (1982). On the Way to Language, Çeviren: Peter D. Hertz, NY: Harper&Row Publishers
- Heidegger, M. (1988). Existence and Being, Çeviren: Douglas Scott, Washington D.C. A Gateway Edition Regnrey Gateway.
- Heidegger, M. (1996). Hölderlin's Hymn "The Ister", Çeviren: William McNeill ve Julia Davis, USA: Indiana University Press.
- Heidegger, M. (2000). Elucidations of Hölderlin's Poetry, Çeviren: Keith Hoeller, NY: Humanity Books.

MURAT ÇELİK
KAPANMIŞ GÖSTERİ

uzak havlar işitirsen gökte ay, yıldızlık göğe :
zaman geçsin için birbirinin gözlerine bakanların
karanlığa isabet etmemiş tarafları var mıdır - sorma
ben bilmememle uğraştım hayatımı
/ kısarak – güneşe

dağın uykusundan indiğinde başlıyor hayat
sabahın erkeni bitmez. böyle öğrenmemiştim
saatleri kurmanın yasak olduğunu, saatlerin
yastık altına gömü olduğunu öğrenmemiştim
/ susup – anları

kimse inanamaz, gösterinin bittiği, yeşil böcek
kostümlerle tartılmanın zamana uğramadığı
sahneye inilsin. büyük avlu bahçesinde eve
balıkların ölü mucidine sular çekilsin
/ istemeden – gene

BARAN ÇAÇAN
NÂKIS

bebekken reflekslerin yaylı ve pamuktan yataklarında uyurdu
haklılığın zevkinden dili zayıf ve nâkıs.
günleri, o müziğe kaynak yapmaya çalışmakla geçiyor
ancak hemoglobin, mamadan kesilmiş
yalnızlık bir yaşlının damarlarında anjiyo susamakta
yalnızlık bir yaşlının damar yollarını tıkıyor
gencin damarlarındaysa atlı

içerlenmesi
ve sivri dişleri sakinleşir
tüyler üzerinde uyur diye garez
"bir keresinde böyle saatlerin birinde bir şarkı duymuştu da
işini gücünü koyup internette bir kadın aramaya çıkmıştı
sonra bulamamıştı. bir iğrenmişti nedense, evin bir köşesinde
kusmuştu"

zayıf kalbi biraz daha çalışılmış kaslara sahip
dilinde biraz daha nemlendirici
kulaklara doğru eğilebilmeyi öğrenmiş
ilerisinde birisinin haz kökleri ve ağzını kapattığı var.
daha derine indiğinde
haz köklerinden kurtulamadığı sırada çekilmiş fotoğraf.
gramaj düşük.
otuzbir çekerken ağlayan insanlar kadar
güzel, duygulu ve köpekmiş

ağzının kurumasına damlason.
istemeyen'i rüyasında görmenin geride bıraktığı sevinç
yastıkta unutulan ısı
istemeyen'in rüyada istemesi
sabahın kenarında bayılmış
o ve reva.

künyesi bir kirpinin güzergâhından uzakta
hemen pişman olan bütün insanlar gibi
açıkta kalmış

öğrenmiş
dilini geçtikten sonra diline bir daha dönüp bakmamayı.

NUR ALAN
ANTİBİYOTİK

I.doz
kabuk bağlayan çiğ özümden demiştim sana – evvel

iltihabik varoluşum, hanidir sancıyor üzüm şimdi böyle ani
cerahatini doğuruyor ortalık
yemiş.
kadın olurum kimi kuru dal; bazı bir adam çorak - içerim fetret diyarı
olsunmuş - tulumbacıklar patlıyor bak gülüşün içerin hem dışarın
pek antibiyotik

olgun düşürüyor ten örgüme küfelerce üzümmüş beni ören
bu tekstil haşa
imha güzellemesi ya kusurlu bir girişim deseni
imiş
çiftleşen o yarıkta.
şimdi kabuğunu atıyor eskiyen - çözüyor kaderin çifte düğümünü
gemi yanaşıyor pek
rüya
imiş.

II.doz
sana söyledim diye şiire düşmedim; Petersburg'da
üşüyen o keder,
misal;
"tufana hiç ant ve mehtaba bi had b-içmeyiniz"
deyişinle
bir uyku - pek antibiyotik

rüya bu ya;

Trablus'ta kale bekçisiyim, limana yanaşan gemi-
de bilen haddini
Lmima! Lmerkeb! Gözlerim deniz aşırı esir - ne
ola getirdiğim göğsümde,
düşünce nâçâr - aşktan bildiler
imiş.

III.doz
aşırı doz olurmuş bunun ile hep
ikisi kafi
Rab ki Şafi
imiş.
şiire düştüğüm kadarı budur – ahir

BERNA TERZİAHMETOĞLU

KAYIP

İçeride, kimseye açmadığın yerde
İki ucuyla yılan gibi kıvrılan hüzün
Kayıp parçamı ararken rastladım sana
Ruhum orada ölü bir hayvan gibi
Sallanıyor bir çengelin ucunda
Bir ucube tutuyordu en hassas yerinden
Cüceler gibi yere yakın yürüyordu
Toprağa yakın taşıyordu.

Kayıp parçam içimin boşluğuna düştü
Acı büyüdü
Vuruş hızı arttı
Yaşam yalpaladı.

| ELVİN EROĞLU

sen çok çok
yahut koç koçsun
sen çok koçsun
sen creepy bir şiirin
asıl sahibi
ya da babamın simüle gerçekliği.
her kız çocuğu babasıyla seviştiğini görür rüyalarında
bu şiir creepy değil
creepy, Balthus'un
Girl with Cat'idir.
iki elini başında birleştirerek
sol bacağını gövdesine doğru çekip
girl with her father olmak
kaç,
kışları çıplak bacak etek giyip gezen
o kızdan.
tek bir dilde, her yerde
fuck me

AVNİ ANIL

Nihavend Şarkı

BİRAZ KÜL BİRAZ DUMAN

Güfte : Ümit Y. OĞUZCAN
Beste : Avni ANIL

Düyek

Bi raz kül (Saz) bi raz du man

(Saz) o be nim iş te

o be nim iş te (Saz

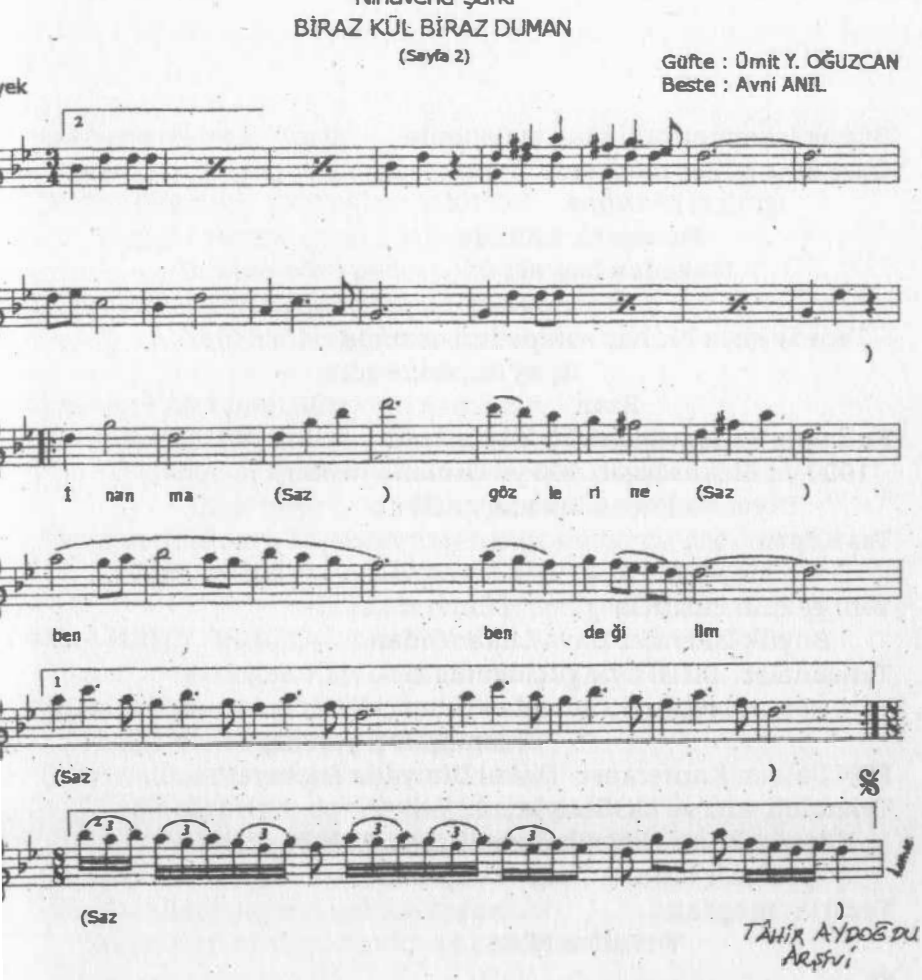
1 2

)

Ke rem mi sa ll ya nan (Saz)
Be ni sev di ğin za man

o be nim iş te o be nim iş te (SON)

(Saz



BİRAZ KÜL BİRAZ DUMAN

Biraz kül, biraz duman o benim işte
Kerem misali yanan o benim işte
İnanma gözlerine ben ben değilim
Beni sevdiğin zaman o benim işte.

Beste: Avni Anıl
Güfte: Ümit Yaşar Oğuzcan
Makam: Nihavend

TARIK GÜNERSEL

ÜSKÜP -MAKEDONYA

Büyük İskender şahlanan at üstünde
Gece ama güneş merkezde
ışınları her yöne
kırmızılık üstünde
Makedon bayrağı
Kale
Tepede koca bir haç –ampulleri azalmış
üç ay öncesine göre
Ezan
Kutlama: Bağımsızlığın 20. Yıldönümü
"1000 yıl Bizans işgali. 500 yıl Osmanlı ne ki:) "
Diyor Makedon arkadaşım Risto.
Taş Köprü
Meydan
Yeni geldim Füsun'la
Büyük İskender Hava Limanı'ndan
Tanışmalar: Birisi öyle güçlüymüş ki
soru işaretini iki ucundan tutup çekmiş
ünlem işareti yapmış
PEN Balkan Konferansı: "Dijital Dünyada Edebiyat"
Teknoloji -artı ve eksileriyle
Kitap kalır mı –kağıt haliyle? Hırvat PEN Başkanı
-profesör hanım- "kağıt kitap" tutkunu
Yazarlar meydanı:
Yuvarlak Masa
ve
şahlanan bir at üstünde
E-Kitap

Sıra bana gelince: "Tarih
yazının icadıyla başladı denmez mi?
Pratik davranıp 4000 eklesek 2011'e?
Tarihe kesintisiz bakış, işte.
Daktilo 5863'de icat edildi
Bilginlere şükran ifadesi kurgu-bilim yazmak
Yeni icatlara gün doğar böylece."

Arnavut PEN Genel Sekreteri Sadık Bey
"sosyalist" Enver Hoca diktası döneminde altı yıl
maden ocağında çalıştırılmış-ceza olarak.
Eski Uygarlıklar dersi hocası Tiran'da.
Mariya Türkolog. Yugoslavya'nın parçalanışına değindi
sohbetimizde. Büyük Arnavutluk Projesi
hâlâ bir tehlike. Son gece,
Risto efkârlı –Risto Lazarov
Makedon PEN Başkanı:
"Şu Barok bina yeni!"
"Sahi mi? Restorasyon sanmıştım."
"Şehri antikleştirme gayretleri! Rezalet
bir sürü anıt, dev heykel tıkıştırmak!
Yakında otoparklar da Barok olacak!
Özelleştirme furyası da bi' matrak:
Merkez Bankası'nı nasıl özelleştirdik?
Yunanistan Merkez Bankası'na satarak!"

ÇİN İZLENİMLERİ

1 Beijing / Beycin

Bei "kuzey" demekmiş, *Jing* ise "başkent"

Tiananmen Meydanı 1 milyon kişilik
1989 protestolarındaki
"tank adamı"na ne oldu sahi?
tanklar önünde durup durduran o yiğidin
ne kimliği açıklandı ne akıbeti
Gezi Direnişi şehitlerimizle aynı yerde belki

İmparator Sarayı kompleksi –külliyesi desek?
iki aslanlı bir giriş -Yasak Şehre
fonda Mao, grup resmi önce
portreye biri yumurta atmış, ömür boyu hapis
Mao'nun anıt mezarı için upuzun bir kuyruk –upupupuzun
"Moskova'da Lenin'i gördük" diyoruz Füsun'la
"yarım gün gerek bur'da"

solda dişi aslan heykeli, sağda erkek
dişinin sol ayağı altında yavru aslan –analık vurgusu
erkeğin sağ ayağı altında dünya –yönetim sorumluluğu

dev kapı kanatları kırmızı
altın sarısı kapı tokmakları

o o o o o o o o o
o o o o o o o o o
o o o o o o o o o
o o o o o o o o o
o o o o o o o o o
o o o o o o o o o
o o o o o o o o o
o o o o o o o o o
o o o o o o o o o
9 sonsuzluk demekmiş
9 sıra 9 yuvarlak var saray kompleksi kapılarında
her iki kanatta da
imparator kimse onun şerefine

bazı Çinliler kulplara dokunuyor uğur getirsin diye
yasak şehirde 800 konut var
600 yıl önce yapılmışlar
bahçelerde yeşillik yok
güvenlik gereğiyle
9999 oda var

10,000 sayısı bu dünyanın ötesine özgü -kadim anlayışa göre

sahi, İslam'da Allah'ın 99 adı var -rastlantı mı?

Çin Seddi "davetsiz misafirlere" dur demenin mimarcası
bir de izinsiz çıkmak isteyenlere
uçsuz bucaksız -küçük bir parça bile
yapımı iki bin yıl sürmüş
Taklamakan Çölü altında kalmış bazı yerleri
4-6 metre yüksek duvarlar
iki duvar arası altı atlıya uygun
gözetleme kuleleri, iletişim kuleleri, tapınaklar vb
sed görevliler için mezarlık aynı zamanda
bir çeşit metropol sayılmaz mı -dar ama sonsuz uzunlukta?
bambuya yazılı bilgiler
Tibet ile "Sincan" Uygur özerk bölgeleri baskı altında
onların dışındaki 55 etnik gruba pozitif ayırımcılık
doğum izni konusunda
"tek çocuk değil, tek doğum izni" diye açıklıyor rehberimiz Sami Bey
kentlerde öyle, şimdi ikinci doğuma izin çıktı
taşrada iki doğum hakkı var, dağlarda üç doğuma

Ming hanedanının son hükümdarı
düşman yaklaşınca giysilerinden arınmış
ve saklı bahçenin en uzak noktasında kendini ağaca asmış
o bölümü ayırmışlar saray kompleksinden -uğursuz diye

"Son İmparator" filminin bazı sahneleri bu bahçede çekildi
son yılları botanik bahçesinde işçi olarak geçmiş
"adam kelimesini bilirdim ama..." –demiş son imparator
"adam olmanın ne demek olduğunu işçi olunca anladım"
"eşitlik refah artışına engel olur" demiş bir Komünist Parti sözcüsü
"herkesin zenginleşmesi için önce bazıları zengin olmalı"

Lüks özel otolar, dilenciler –bu manzara yabancı mı?
Google, Facebook, Youtube, Twitter yasak

internette BBC filan erişilmez halde
piyasa ekonomisinin düzgün işlemesi resmi hedef
para kazanma odaklı yaşanıyor büyük ölçüde
suça ceza gelmeyebilir partide tanıdık varsa
eleştirel aydınlar yazarlar hapiste, baskı altında
Çin-ABD ilişkileri güçlü, gitgide daha da

2008 Olimpiyatı için yapılan stadyum fonda
tam 50 yıllık dostum Cüneyt Haskan'la foto baş başa
masa tenisi oynardık okulda
o profesyonel oldu –bu sporun hocası
yine bir espri patlatıyor –kahkaha

"Kung Fu Show" çarpıcı bir dans tiyatrosu örneği –bilgelik ve risklerle
9 üzerinden 9 verdim gitti
4/4 –dört dörtlük demeyeyim, 4 uğursuzmuş Çin'de:
farklı bir tonda söylenirse "ölüm" demekmiş

2 Xi'an / Şian – "Batı Barışı"

Şian ilk başkentmiş -beylikleri birleştirilen Çin'de
bugünden 2200 yıl önce
keyifle şöyle dermiş Şianlılar:
"Çin'in son 100 yılını görmek isteyen Şanhay'ı
son 500 yılını görmek isteyen Beijing'i
2 000 yılını görmek isteyen bizim şehri görsün"

şehir surları 12 metre yüksek
düpedüz otoban: yan yana 6 atlı araba geçebilir
gözetleme kuleleri 120 metre arayla
çünkü ok mesafesi 60 metre
kimse ok erişimi dışında kalamaz böylece
surların uzunluğu mu? 13.5 km

Budist tapınağı
yeşim taşlarıyla görselleştirilmiş hayat hikâyesi Buddha'nın
"Çin'deki Buddha tasvirleri kadınsı –niçin?"
eskiden Çinli kadınlar erkek tasvirinden utanırmış
"kadınlar da rahat etsin"
Hindistan'daki tasvirler kadınsı değil
kulak memeleri neden sarkık?
bilgelik işareti Hind kültüründe

Daoist tapınak –devasa kostümlü hayvan heykelleri
çeşitli tanrısal varlıklar herhalde

terra-cota (latince: pişirilmiş topraktan) savaşçılar 2000 yıllık
renkleri uçuvermiş oksijenle

ilk Çin İmparatoru Çin
gömülürken seçkin savaşçılarının da gömülmesini istemiş
öbür dünyada da korunabilmesi için
hizmetindeki kadınlar öldürmüş
vezir alternatif önermiş:
"savaşçılara tıpatıp benzeyen heykeller yaptırsak
onları gömmek yeter yüce imparatorum
savaşçılar yeni zaferlerle yaşatır dünyadaki şanınızı"
kabul etmiş Çin
krom teknolojisini ilk Çinliler geliştirmiş ta o zaman
silahların yer altında dayanması bundan
1974'teki keşfe kadar sanılan:
1937'de Almanlarla Amerikalıların bu tekniği geliştirdiği

sekiz bin askerin heykeli yapılmış
yüzlerine dikkat edilerek
atlar da "kalıcılaşmış" heykellerle
tatar atları
kısa ama dayanıklı

İmparator Çin için hazırlanan anıt-mezar yapay tepe halinde
kazılmayıp uygun şartlar bekleniyor
havayla temas edince renkler kaybolmasın diye
bilginler çözüm peşinde

gerçek silahlar gömülmüş heykellerle
bazı muhalifler gizlice kazıp çalmış silahları
ve isyan etmişler onları kullanarak
yeni hanedan: Han

İpek Yolu ticareti
ve 742'de yapılan bir cami
Müslüman tüccarlar için
Çin kültürünün etkisinde minaresiz yapılmış
"Müslüman olmayan giremez" diye bir kural
bazı Müslüman arkadaşlar bu ayrımcılığa tepkiyle girmedi
bu yasak İslam'a ters dedim, uymadım girdim
Kudüs'te Mescid-i Aksa'ya girmemiştim

ahşap duvarlara Kur'an oymayla işlenmiş –harika
birkaç Müslüman Çinli ile selamlaşıyoruz
"selamınaleyküm" diyorum -burada keyifle
Suudi Arabistan'da hiç dememiştim otuz yıl önce

3 Shanghai / Şanhay

"deniz üstü/kıyısı" demekmiş Şan-Hay

ışıklı gece senfonisi –görkemli bir mimari
gördüğüm en güzel dev binalar kompleksi

360 metre yüksek bir kule
yerden 260 metre yüksekte cam üstündeyiz
aşağıda dünya –iki yarı küreli kongre merkezi
hayret, yükseklik korkum geçmiş demek

ipek üretimi -süreç adım adım sergide

"Şanhay'da ev işlerini erkek yapar, kadın oturur"
hımm, bu zararlı bilgi tam sansürlük bence

Son gün: Budist tapınağı
secde ve dua edenler -namazın kökeni belki
harika bir bahçe, labirent gibi

atalara tapınma geleneği
(Güney Kore'de atalara şükran)

İngiliz, Fransız ve Japon emperyalizmi zulümleri
Osmanlı emperyalizmi eksik kalmış neyse ki
sonra iç savaş
"Kültür Devrimi" felaketinden sonra
başka bir hamle süreci

burun kıvırmak kolay
kişi başına yıllık gelir 10 bin dolar
Türkiye'de altı yıldır 10 bin

böyle yasaklarla yaşamak ister miyim? yo
nasıl yaşamak istemezsem Suudi A., İran, Kuzey Kore
ve RTE'nin Türkiye'yi götürdüğü yerde
gönlüm Bağımsız Çin PEN Merkezi'yle
serbest bırakılsın tutuklu aydınlar, yazarlar –her yerde

"xie xie" ("şie şie" -"teşekkürler") Çin'e
ets-tur şirketine
İstanbul'a dönünce Topkapı Sarayı'nı gezeyim
en azından
çinileri yeni gözle görmek için
Ming hanedanından

nice Çinli çocuk, genç foto çektirdi benimle
taşradan gelenler ilk kez "Batılı" görüyormuş
artık ak sakallıyım, belki biraz ondan

dünyaya katkıda bulunan atalara şükran
hele bu dönemde Atatürk'ü unutmadan

Çin hakkında öğreneceğim daha çok şey var
bilincim son bulana kadar
sonrası? bağışladığım organlar,
üç beş eser, ailemle dostlarda umarım tatlı anılar

9999 güzel an
yaşayabilse her can
ve 99 can gülümsese
9 güzel anı ile -ardından

12-22 Temmuz 2014

BARIŞ ACAR

İFADE, ANLATIM VE DIŞAVURUM ARASINDA "EKSPRESYONİZM"İ ANLAMAK

Deleuze, barok bir inşa olarak Leibniz'in felsefesini değerlendirirken, monad'a dair şu önemli saptamada bulunur:

"...her bir monad, bireysel birlik olarak, bütün diziyi içerir, böylece dünyanın bütününü ifade eder, ama ancak dünyanın küçük bir bölgesini, bir 'bölümü', şehrin bir mahallesini, sonlu bir parçayı daha açık olarak ifade ederek yapar bunu."1

Deleuze için Leibniz'in monadı bireyleşmenin bir tarzını (birey öncesinin bireye gelmesini) açık ettiği için önemlidir. Söz konusu tarz, bireyleşmeler sayesinde dizinin sonsuz sayıda görüş noktası edinmesidir. Böylece idealizmin zor sorularından biri olan "Dünya mı özne içindir; yoksa özne mi dünya içindir?" sorusu, "Dünya öznededir, ama özne yine de dünya içindir" şeklinde cevaplanır. Deleuze burada bir kayma görür. Dünyanın kendi başına olması, ancak ve ancak onun her monadda yeniden başlamasıyla mümkündür. Kaymanın anlamı budur. Hem bireyselleşmeyi hem diziyi yaratan şey bu kaymadır.

"Dünyanın ve ruhun kıvrımını oluşturan işte bu kaymadır. İfadeye temel özelliğini kazandıran da budur: ruh dünyanın ifadesidir (edimsellik), çünkü dünya ruhun ifade ettiği şeydir (virtüellik)."2

Burada aktüel ve virtüel (edimsel-gücül) tartışmasına girmeden3, Deleuze'ün her iki yöndeki kaymayı da "ifade etmek"le (expression) dile getirdiğini söyleyerek yola koyulalım.

[1] Deleuze, G. Kıvrım – Leibniz ve Barok, (Çev.: Hakan Yücefer), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006, s. 40.
[2] Deleuze, G. a.g.e., s. 42-43.
[3] İlgilileri için bkz: http://yasamisaretleri.blogspot.co.at/2009/07/virtuel-ve-edimsel-1-cevrilmemis-bir.html

İfade ile Dışavurum

Öncelikle, Türkiye sanat tarihi açısından sorununun yalnızca bir çeviri probleminden ibaret olmadığının belirterek başlamak gerek. Yine de şunun altını çizmeli: Ekspresyonizme dair, aynı zamanda tarihsel bir dönüşümün de işaretleri olarak okunabilecek, terim tercihleri, edebiyat alanında genellikle "ifade ve ifadecilik", "anlatım ve anlatımcılık" ile karşılanırken, plastik sanatlar alanında dışavurum ve dışavurumculuk terimleriyle kullanılagelmiş. Terimin evrimi, kendini ifade etmeye, anlatmaya dayalı daha sözel olarak tanımlanmış bir varlık alanından iç-dış diyalektiğine dayalı bir açılma, hatta gizli olan duyguların ortaya çıkarılması anlamında bir tür demistifikasyona doğru kaymış gibi görünüyor. Bunun izlerini metinlerde sürmek ilginç bir çalışmanın konusu olabilir.

Ancak Deleuze'ün anladığı şekliyle "ifade etmek" (expression), iç-dış, edilgin-etkin, potansiyel-kinetik gibi ikiliklerden farklı olarak, Bergson felsefesini de anımsatacak biçimde, zaten bütün etkin güçlerin içinde bulunan ancak başka bir zaman kavrayışıyla çalıştığı için farkında olmadığımız duyumların kendilerine dışarı açılacak bir pencere bulmasıdır.

Bu notları bir kenarda tutarak sanat tarihinin ana gövdesin bulduğumuz Ekspresyonizmin temel mantığı üzerine gidelim.

Empresyonizm'den Ekspresyonizm'e

Matisse'in Salon d'Autome'un 1905 sergisinde yer alan Şapkalı Kadın'ı ve onu izleyen Yeşil Çizgi'si "dışavurum"u anlamak için iyi bir çıkış noktasıdır. Yeşil Çizgi'de önemli olan renk seçimi ya da fırça kullanışından başka bir şeydir. Burada Matisse, hem akademik sanata hem de Empresyonist geleneğe karşı bir girişim başlatır. Artık renk nesneden bağımsızlaşmaya başlamıştır. Sanatçının model olarak kullandığı karısının yüzünde uçuşan renkler ya da yüzünü boydan boya bölen yeşil çizgi, yeni bir derinlik algısı olmaktan öte sanatçının anlık tercihini yansıtan bir ifade biçimidir. Daha sonra "duygusal etki kuramı"yla tanımlana-

cak olan bu girişim, kısa bir süre içinde Kandinski'nin Sanatta Tinsellik Üzerine (ilk olarak 1910 yılında Mavi Süvari almanağında yayımlanmıştır) kitabında rengin tinsel işlevi olarak yer bulur. Munch'un Çığlık'ında, Emile Nolde'nin Çocuk ve Karga'sında, Kirchner'in Model ile Portre'sinde, Kokoschka'nın İnsanın Trajedisi'nde benzer biçemsel yaklaşımı saptamak olanaklıdır.

Peki söz konusu edilen "dışavurum"dan ne anlamalıyız. Dışavurumculuğun biçemi çoğu zaman biçimsel analizin dışına çıkılarak, basit bir biçimde sanatçının dışavurumuyla, duygusal tepkileriyle anlatılmaya çalışılmıştır. Heinrich Wöllflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları'na başlarken dört sanatçının aynı manzaraya bakarak yaptığı resimleri anlatır ve doğaya bağlı kalmaya ant içen bu ressamların resimlerinin birbirinden çok farklı olduğunun altını çizer. Çünkü her ressam resmi kendi mizacına göre yapmıştır. Dolayısıyla duygusal bir tepki olarak "dışavurum" her sanatçının tutumu içinde zorunlu olarak var olan, giderek insanın her edimine biçilebilecek bir özellik olarak karşımıza çıkar. Öyleyse "dışavurumculuk"un "dışavurum"dan kaynaklandığını söylemek basit bir totolojiye düşmek, olgu üzerine pek düşünmemiş olmakla eşdeğerdir. Dolayısıyla disiplin kurucu olarak Wöllflin'in sorusu, farklı çağlarda farklı biçemsel özellikle nasıl karşımıza çıkarlar, yanıtsız bırakılmış olur.[4]

Sanat tarihçisi açısından, biçem analizi anlamında, akımın dışavurumundan çok dışavurma biçimi önem taşımaktadır. Bu dışavurma biçiminde ise bizim için ayırt edici olan olgu "nesneden bağımsızlaşma"dır.

Ekspresyonizm, renkle çizgi, nesneyle onun yeniden sunumu arasındaki, bize o güne dek zorunlu gibi görünen ilişkide bir çözülme yaratmıştır. Bundan sonra resimde görülen şey resmin anlamını karşılamamaktadır. Deleuze'ün kavramsal inşasıyla düşünecek olursak bunun sadece bir temsil sorunu olmadığını da fark edebiliriz. Resim, ne "görünen"i ne de sanatçının onu "nasıl gördüğü"nü üstünde taşır. Sanatçı resme yeni bir anlam katmanı olarak kendisinin de farkın olmadığı, ama

[4] Burada Wöllflin'in neden sorusuyla çok ilgilenmediğini belirtmek gerekir.

orada olduğunu bildiği bir "karar verilemez"i eklemeye başlamıştır. Bunun sanat ontolojisi anlamında resmin arkaplanının, yani "tinsel tabaka"nın resmin yüzeyine yaklaşması olduğunu düşünebiliriz. Elbette "nesneleşmiş tin" olarak sanatçının tuval üzerinde aradığı anlam her türlü biçimsel zorlamanın sınırlarını aşma çabası içinde, alımlayıcıyla doğrudan ilişki kurmaya çabalar. Ancak buradaki önemli nokta, Ekpresyonist sanatçının, resmini yaptığı nesnede, figürde ya da doğada olduğu varsayılan determinist ilişkileri bozarak; kendinin de farkında olmadığı bir "tin"i (virtüaliteyi) gerçekleştirmek üzere kendi etkin varlığını söz konusu ontolojik zemine ekleme çabasıdır.

Bir itiraz alanı olarak, ilk bakışta, Ortaçağ ikonalarında ya da Leonardo da Vinci'nin Kayalıkların Meryemi'nde de ikonografik çözümlemenin ilk ayağında karşımıza çıkan, "iki kadın ve iki çocuk bir mağaranın içinde durmaktalar" şeklindeki birincil anlamın ötesine geçmek ve "nesneden bağımsızlaşma" olarak ifade ettiğimiz olgunun izlerini sürmek mümkün görünmektedir. Sembollerle çağın ortak aklı arasında kurulan korelasyon kaçınılmaz biçimde bize metafizik bir üst tabaka okuması sunacaktır. Ne ki, bu açıklama, Ekspresyonizm'de bulduğumuz özelliklerle uzaktan yakından ilgili değildir. Resmedilen ile resmin (gösterilen ile gösterge bağlamında da yorumlanabilir bu ilişki) birbirinden koparılması ve bu arada sanatçının (gösteren) üzerine karar verilemez varlığının kendini ortaya koyması Ekspresyonizm'in "ifadecilik"inin temel özelliğidir. Bu, "nesneden bağımsızlaşma" soyutlamasıyla anlatmaya çalıştığımız olgunun da açık ifadesidir.

George Simmel bunu, Ekspresyonist sanatçının modelin yerine "vesile"yi koymasıyla açıklar. Sanatçı artık karşısındaki modele "kendinde bir nesne" olarak davranmaz, o bir dolayım nesnesidir ve sanatçı bu figür aracılığıyla kendinde olan ve "ötekinde olan"ı deneyimlemeye başlar. Monad'ın tek başına varoluğunu ve aynı zamanda ancak diğer monadlarla beraber düşünülebileceğini söyleyen Leibniz'in felsefesi bu nosyonu anlamada anahtar işlevini görecektir.

Sanat Tarihinin Bakışı

Sanat tarihi açısından "ifade etme"yi/ "dışavurum"u bu yeni boyutuyla ele almak, Empresyonizm ve Ekspresyonizm arasında çözülememiş olarak duran bir problemi de ortaya çıkartacaktır. Sanatçının sadece "o an gördüğü"nü resmetmesiyle "ne gördüğü"nü resmetmesi arasındaki belirsizlikten beslenen bir problemdir bu. Empresyonizm için sık sık retina benzetmesine başvurulur. Sanatçının sadece retinasına düşen imgenin peşinde olduğu söylenir. Bu kurguya göre Ekspresyonizm retinadan en uzak resmi yapmaktadır. Keza aslında modelini görmesi bile gerekmez. Ancak böyle düşünüldüğünde Ekspresyonist sanatçının imgenin ardında ilahi nitelikler arayan bir tür Ortaçağ ressamı olduğunu söylemiş oluruz.[5] Ya da, en iyi ihtimalle, duyum ve düşünce arasında ikiye bölünmüş o eski Kartezyen öznenin bir yüzü olarak görürüz. Oysa Ekpsresyonist sanatçının, Kafka'dan Nolde'ye dek, her şeyden önce böyle bir ayrıma başkaldıran kişi olduğunu biliyoruz. Ekpsresyonist sanatçı derinliklerle, içte gizli olanlarla, "tin olarak tin"le ilgili değildir. Aksine o, tin'in nasıl olup da duyumu olduğunu, duyumların nasıl olup da bir tin kurabildiğini araştırmanın ustasıdır. Kafka'nın öyküsünden ödünç alarak söylersek Ekpsresyonizm'le birlikte sanatçı "kendi oyduğu yuvasına giremeyen köstebek"tir. Dehşetle önünde uzanan karmaşık dehlizlere, düşmana karşı kendi kollarıyla örülmüş tuzaklara, kör kapılara, aldatıcı geçitlere bakarak yolunu bulmaya çalışmaktadır. Böylece, ifadenin (dünyadan özneye, özneden dünyaya) çift taraflı hareketi ile birlikte düşünüldüğünde Ekpresyonizm'in de en az Empresyonizmin olduğunca bir "retina resmi" olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu kez ışığın dışarından göz yuvarına girmesi anlamında değil, o yuvarda bir mercek oluşturacak denli hassaslaşmış organizmanın retinada ışıkla karşılaşması anlamında.

Ekpsresyonizm'in sanat yapıtının ontolojik yapısına bir karşılaşma anı olarak sanatçı varlığını dahil etmesiyle Modernizm'in en parlak anı olduğunu söyleyebiliriz. Sanat yapıtında önemli olan, idealar evreninde ya da dış dünyada olan biten

[5] Elbetteki klasik sanat tarihçisi bu noktada biçemsel ayrımlar anahtarını devreye sokacaktır. Bu sorunu bir süre daha erteleyelim.

şeyler değil, bir ifade tarzı olarak sanatçının varlığında taşıdığı bu ilişkilenme kipleridir. Biçemsel anlamda söyleyecek olrusak; Empresyonist sanatçı retinasında oluşan etkilerle nesneleri takip altına alırken, Ekpsresyonist sanatçı retinasındaki rengi nesneden kopartarak tablo üzerinde kendi yaşamakta oluşunu ifadeye çalışır. Bu andan itibaren desenin katı çizgileri rengi sınırlamaz. Hatta rengin kendi başına anlamından söz edilir ve Kandinski örneğinde olduğu gibi bunun için kuramlar kaleme alınır. Dikkat edersek Gerçeküstücülerin de aynı izlek üzerinde hareket ettiğini görebiliriz. Bu kez sanatçı duyumsal ifadeyi, bilinçaltı kavramlaştırması ışığında tabloya aktarmaya başlamıştır.

Picasso, Guernica'yı yaparken, Avrupa'nın üzerinde kol gezen savaş felaketini, faşizmi ve masum insanların katledilişi tuvalde bir araya gelmişti. Elbetteki sosyal belirlenimler, çağ ruhu, kişisel tavır ve düşünceler Guernica'da okuyabileceğimiz imgelerde birikmişti. Buraya kadar "dışavurum"un/ sanatçının dışavurumunun bize epey yardımı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak soruyu, "Picasso'nun Guernica'sını sanat yapan şey, tablonun Guernica bombardımanı hakkında bu anlattıkları mıdır?" şeklinde değiştirirsek karşımıza başka bir tablo çıkmaya başlayacaktır. Keza, bunu kabul edersek, örneğin bu bombardımanı yaşayan bir kişinin hatıratı Picasso'nunkinden daha etkili bir yapıt olmak zorundadır. Olayı yaşayan birinin etkilenimleri ve dolayısıyla dışavurumu çok daha güçlü olacağından "sanat oluş"un onda zorunlu olarak içerileceğini kabul etmek zorunda kalırız. Burada şayet kişinin bu hissettiklerini "aktarma yeteneği"ne vurgu yapılacak olursa, o zaman sanat yapıtının yalnızca teknik bir ustalık mı olduğu sorusu bizi meşgul edecektir.

Dışavurum, asıl itibariyle, o güne dek normu kurmuş bulunan teknik belirlenimlere karşı sanatçının yola çıkış mottosu olarak değerlendirilirse faydalı olacaktır.6 Ekspresyonist bir kurguda ifadenin sanata dönüştüğü noktayı anlamak için ise sanatçının tablo yüzeyinde kendi duyumuna yaklaşma biçimini ele almak gerekecektir. Rengin

6 Teknik belirlenim geniş anlamıyla anlaşılmalıdır. Kast edilen yalnızca malzemenin zoru değil, sanatçıyı kuşatan olanaklar dünyasıdır da. Zeitgeist'da olduğu gibi.

nesneden bağımsızlaşması olgusuyla başta Deleuze'den alıntıladığımız virtüel ve aktüel ifadeler arasında, nesnenin yeniden tanınması, edinilmesi, üretilmesi anlamında bir ilişki vardır.

Sanat tarihi içinde biraz büyükçe bir adım atıp 1960'lara ve Minimalizm'e gelerek bu olguyu daha açıklıkla gösterebiliriz. Aslında bu dönemi bir üslup dönemi olarak ele almak niyetinde değiliz, daha çok Soyut Eskpresyonizm'e karşı Minimal sanatla başlayan ve Kavramsal sanatta doruk noktasına ulaşan bir ilişkiler dizisinden söz etmek daha anlamlıdır. Greenberg Modernizmi'nin biçimciliği ile Kavramsalcıların düşünümleri arasındaki bu yaman çatışmada Donald Judd bir kırılma anıdır. Bir yandan Soyut Ekspresyonizm'de cisimleşen, sanatın re-presentation'dan (simgeden, gösterim ilişkilerinden, temsilcilikten) kurtarılması, bağlamsallıktan koparılması ve "kendi" olması "gerekliliği" söylemi kırılmaktadır; öte yandan da "iç" tümüyle dışarıda bırakılmaktadır. Bu anlamda Ekspresyonizm'in tarihsel mirasını bir adım öteye götürenin Soyut Ekspresyonistler değil, Minimalistler olduğunu öne sürebiliriz. Judd'un heykel olup olmadığına karar veremeyen heykelleri, içinde ne olduğunu bilmediğimiz monad'ın diğer monadlarla ilişkilenerek kendi varoluşunu üretmesini sağlar. Gayet işlevsel nesneler olarak kabul edilebilecek minimal yapıtları alımlayıcı bir heykel olarak görebileceği gibi, üzerine oturup kullanacağı bir endüstriyel ürün tasarımı gibi de görebilir.

Minimalizm, üst üste yığmalarla insanı hareketsiz bırakan, yeni bir şey kurgulamasına olanak tanımayan kalabalıklığa karşı, az sayıda şeyle daha fazla olasılık üretme fikrine, monad'ın tekilliğindeki çokluk fikrine dayanır ve bunu kendi meşrebince başarır da.

Burada sözün sanatçıdan sanat yapıtına doğru kaydığı açıktır. Artık sanatçının konuşkan olması, dışavurumunu sürekli alımlayıcıya doğru fırlatması değil, yapıtın kendisinin bir ifadeye doğru evrilmesi, alımlayıcıyla birlikte ürettiği ilişkilerden kurulu bir evren olarak hareket etmesi esas olur.[7]

[7] Aynı yıllarda, Roland Barthes, Tzvetan Todorov gibi araştırmacıların Yapısalcılık etrafında, dili bir göstergeler bütünü olarak, gösteren, gösterilen ve göstergeden kurulu bir sistem şeklinde tasarlayıp bunlar arasındaki ilişkileri tartışma konusu etmeleri de bu dizgeyi tamamlar. Açıklamanın burada çok zaman alacağı bu bağlantı hakkında kısaca belki şu belirtilebilir: Bu noktada temsil ilişkilerinde dikkat özne ve nesneden çok soyut terimlere geçmiştir, ki bunlar özne ve nesne yerine değil, onların arasında konumlandırılmışlardır. Bu da bize iç-dış diyalektiğiyle çalışan basit sistemlerden daha karmaşık dizilere ihtiyaç duyulduğunu gösterir.

ÇAĞRI ULUĞER

DUYUMSUYORUM, ÖYLEYSE BAŞKALAŞIYORUM

"insanlar arasında sis gibi yayılıyorum."
Virginia Woolf

Ontoloji ve Gilles Deleuze üzerine konuşurken ihtiyatlı olmak gerekir. Bir ontoloji filozofu olarak Deleuze şüpheli bir fikirdir. Çünkü onu aşkın bir plana çekme tehlikesi arz eder. Bir filozofun duygu (affect) tarzlarını keşfetmek yerine onu "philosophia perennis"[1]in kategorilerine hapsetmeyi felsefe yapmak zannedenler için Deleuze ve ontoloji ilişkisini şüpheli kılmak, anlaşılır bir yaklaşım olmayacaktır. Ancak, iyeliğin ikili anlamında Deleuze ve ontoloji arasındaki ilişki bir "ikili kapma" olarak vuku bulur. Bu Deleuze'ü kolaylıkla klasik anlamda ontolojiye kaydetmek için yeterli değildir. Anglo-Sakson yorumcular Deleuze'ün bir ontolog olduğunda ısrarcıdırlar. Felsefe yapmaktan çok didaktik kaygıları ön-plana alan çalışmalarda yahut onu politik-felsefe içindeki kategorilere dahil etmeye yönelik çabalarda Deleuze'ün bir çeşit "özgürlüğün ontolojisi"ni sunduğu konusunda yorumcular hemfikirdir. Aynı türden bir yaklaşımı Deleuze, Foucault, Derrida ve Lyotard gibi isimleri ortak bir teorik gövdenin (postyapısalcılık - postmodernizm) bileşenleri olarak okuyan popüler yanlış anlamada da görebiliriz. Öte yandan, Deleuze'ü aşkın bir plana çekerek onun tüm özgünlüğünü sindirmeye niyetli Fransız yorumcular da – Alain Badiou buna bir örnektir- bulmak mümkün. Badiou'nun tavrını dogmatik imge içinde kalan fenomenolojinin yeni bir düşünce imgesine son kez dadanması olarak görebiliriz. Makul bakış ilk sefere mahsus olmak üzere fenomenologların "başa gelme" (l'avénement)[2] ile Deleuzecü "olay" (l'événement) mefhumu arasında kurduğu ilişkiyi mantıklı bir bağlantı olarak görebilir. Ancak De-

[1] Ebedi Felsefe
[2] Avénement(başa gelme) ile événement kelimeleri Fransızca "gelmek" anlamına gelen "venire" fiilinden türemiş iki sözcüktür. Başa gelme kategorisi özellikle Yahudi kültürlerinde "mesihin gelişi" gibi anlamlara sahiptir. Yani fenomenologların kurduğu bu benzeşim Deleuzecü olayı belli bir mesihçilikle ilişkilendirmektedir.

leuzecü olayın doğası her ne kadar o da başımıza gelen, yakalandığımız bir şey olsa dahi bir kavram olarak "başa gelme" ile ilişkilendirilemez. Çünkü Deleuzecü olay aşkınlığın içkinliğe bir ereklilik dayatarak nihai biçimine ulaşacağı (mesihin ineceği gün) bir süreç değildir. Deleuze'de içkinlik önceden belirlenmiş bir çıkış noktası uyarınca bir varış noktasına gitmez. Oluş (devenir) "körlemesine" gerçekleşir. Düşünce bir ağaçta olduğu gibi hareket etmez. Düşünce bir rizomatik (köksapsal) ağ uyarınca ortadan başlar. Düşünce yalnızca oluşta gerçekleşir ve oluş dünyanın açık seçik olmayan kaosunda (içkinlik düzlemi) içine düştüğümüz bir "kesit" sunar. Rizomun "başı ve sonu yoktur, yalnızca ortası vardır, ortadan biter ve taşar. Çokluklar kurar."[3] Rizom tümdengelim ya da tümevarım gibi metodolojilerin mantığını tersyüz eder. Baştan ya da sondan hareketle değil, ortadan yakalandığımız şeydir düşünce. Şeylerin ortasında onlara yakalanmış şekilde buluruz kendimizi ve bu yakalanma düşünceyi harekete zorlar. Asla önden plandığımız şekilde-güzergahta düşünemeyiz. Şeyler planlamadığımız şekilde karşımıza çıkar ve ortadan düşünmek düşünmenin zaruri tarzına dönüşür.

Deleuze'de bir ontoloji bulmak elzemse bunun ancak de-ontolojik bir ontoloji olarak paradoksal bir biçimde vuku bulduğunu söyleyebiliriz. "Varlık" kavramına Deleuze'de ontolojik anlamıyla rastlanmaz. Varlık, varlığın tekseslilliği (l'univocité de l'être) kavramında olduğu gibi bir ses olarak karşımıza çıkar. Ses, farkın sesidir. O bir rezonanstır, çünkü sonsuz çokluklar arasında kafa-karışıklığından muzdarip olan körlemesine bir hareket, çokluklar arasında transversal (yatay-geçişli) bağlantılar kurarak sürekli değişen, karar-verilemez (indécidable) bir vektördür. Varlık farktan başka bir şeyi dillendirmez. Fark kendine özdeş bir formda düşünülmez, o daha çok formu bozan, kendi kendinden kaçarak yani farkı farklılaştırarak yinelenen bir kuvvetler çokluğunun ifadesidir. Deleuze'ün varlığı bir ses olarak kavraması burada düşünceyi keyiflendirecek bir noktaya varır. Ses

[3] Deleuze G., Mille Plateaux, Minuit, 1980, Paris, s. 31.

formu olmayandır, bir maddedeki moleküllerin rezonansı sonucunda oluşur. Ses tıpkı yeğinlik (intensité) kavramında olduğu gibi bulutumsu bir güç gibi dağılmakta-yayılmaktadır. Burada varlık imgesi havaya saçılan sporların önceden kestirilemez hareketleri gibi formsuz bir rezonans halidir. Bu, hakikate ön-varsayım olarak a priori bir form dayatan düşüncenin dogmatik imgesinden bir savrulmadır. Bu savrulma ontolojinin bir çeşit yıkımına varır. Ancak bu yıkım onu bir çeşit anlam ontolojisine götürecektir. Anlam ontolojisi olayın içsel mantığının bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Zaman modu olarak şimdilerin arasında bir ardışıklık kurabilmemizi sağlayan olay, anlamı üretmektedir. Olay sonucunda bize önceden anlam ifade eden ya da etmeyen şeyler anlamlı ya da anlamsız hale gelirler. Olay anlam kategorisinde bir değişimdir. Dogmatik imgede ontoloji, özün ontolojisi olarak vardır ve anlam çoğunlukla yanılgılara sebebiyet verdiği yönünde olumsuzlanır. Çünkü anlam bir fenomen olarak karşımıza çıkar ve şeylerin kendisine ulaşamaz. Anlam daha çok bir simulakrdır. Burada, şeylerin özüne inemeyen anlam fikrinde aşkın bir hareket biçimi olarak dikey bir bakış vardır. Filozof, şeylerin özünü dışarı yansıttıkları aşkın anları yakalamaya çalışır. Öze inmek ya da özün kendini dışarı yansıttığı anları bulmak simulakrın altına inmek ya da özün yüzeye çıkmasını beklemek olarak dikey bir harekettir. Ancak Deleuze'de yatay bir hareket söz konusudur. Yalnızca yüzey vardır, şeylerin altında bir derinlik öteki bir deyişle perdenin ardında bir giz yoktur. Yani anlam yüzeyde üretilir. Şeylerin mutlak özünü oluşturacak bir öz yoktur. Derinlik düşüncesinin öze doğru dikey hareketinin yerini yüzey düşüncesinin anlama yönelik yatay hareketi alır. Deleuze'ün anlama sahip çıkması bu noktada anlaşılırdır. Bu açıdan varlık, anlam üretimi olarak oluştan başka bir şey değildir. Hatta oluş bile onu tam olarak karşılayamaz, çünkü oluş sonsuz içkinlik düzleminden kesilmiş bir kesittir. "Varlık oluştur" dediğimizde varlığı kendine özdeş şekilde düşünmekten çıkarız ve varlığın yalnızca bir kipler çoğulluğu olarak varolduğunun ayırdına varı-

rız. Burada Deleuze'ün projesinin nihai hedefine yaklaşmışız demektir. Fransızcanın izin verdiği bir kelime oyunu bunu açıklar EST'nin(Tr. DIR-DİR) yerine ET'nin (Tr. VE) geçirilmesi. Varlığı, özün ontolojisi olarak kavrayan her bakış varlığın görünüşüne "özdeş" olduğu özel anın peşindedir. Özdeşliğin cümlesi şeyin neliğini ifade eden bir –dır- ile biter. Ancak varlığı anlamın ontolojisi olarak okuyan bir bakış, şeyin neliğini sürekli kendinden uzaklaştıracak yani farklı anlamları üretecek –ve- bağlacına götürür. François Zourabichvili'nin Deleuze: Bir Olay Felsefesi'inde muazzam bir şekilde özetlediği gibi Deleuze'ün nihai işlemi bir "silme işlemi" olarak karşımıza çıkar.[4] E(S)T içerisinden "s" harfini silmek ve böylelikle varlığı özdeşlik mantığından çıkararak fark ve oluşa açmak...

Düşüncenin Yeni Bir İmgesi:
Kötü Niyetli Felsefe Olarak Canavar Biçimcilik

Eğer Deleuze için eski felsefe dogmatik bir imgeden muzdaripse bunun sebebi muğlak ön-varsayımları hakikate dayatmak konusunda filozofların paylaştığı ortak arzudur. Filozof hakikati zorunluluk olarak düşünür ve hakikat bedenin dışarısının bilgisi olarak filozofun dışında "tanınmayı" beklemektedir. Filozof nesne olarak hakikati keşfetme edimi içinde değil, "tanıma" edimi içindedir. Yani filozof hakikatin formunu peşinen edinmiş ona henüz aktüel anlamda sahip olmayan ama potansiyelde ona muktedir biri olarak karşımıza çıkar. Dogmatik imgede düşünme edimi filozofun önden sahip olduğu formun, hakikatle bağdaştırılması uğraşıdır. Filozof hakikatten başlamak konusunda aciz olmasına rağmen ona ön-varsayımsal bir form atfeder. Bu şemada dışarısı filozofa aşkın bir formun özdeşliği olarak görünür. Formun özdeşliği olarak hakikat uğraşında filozofa Deleuze'ün "iyi niyetlilik" olarak tanımladığı bir bakış eşlik eder. Filozof dostla diyaloğu içinde kavramların ortak anlamlanmasını ve ortak "kanı"ları oluşturan bir "uzlaşı" varsayar. Bu uzlaşı da varsayımsal olmakla birlikte şeylerin hakiki formunun a priori olarak zihne içrek olduğu anlayışından ayrılamaz. Yani filozof neliğini önceden bildiği şeyi tanır.

[4] Zourabichvili F., Deleuze: Bir Olay Felsefesi, Bağlam Yay. Çev.Kılıç A. U. 2008., İstanbul, s.17

Tanımak, keşfetmekteki yaratıcılığın aksine forma özdeş olanın tanınmasıdır. Bu açıdan filozof özdeş olmayan bir imgeyle karşılaştığında bunu görmezden gelecektir. Formun özdeşliği olarak aynılık dışındaki her şey yanılgı olarak rafa kaldırılır. "Düşünce kimliğini önce kendi saptadığı şeyi tanır, peşinen Aynı'nın eleğinden geçirmediği hiçbir şeyi düşünülecek şey edinmez."[5] Filozofun hakikatten dolaysızca başlamak konusundaki acizliği onun peşinen edindiği "kanı"ları (doxa) düşünce olarak sunmasına sebep olur. Kanılar söz konusu olduğunda gerçek bir düşünme edimi söz konusu değildir. Dile gelme dışarının dile gelişi değil, dışarı için dilediğimizin dile gelişidir. Ancak bunun farkına varsak bile yine de ön-varsayımlardan kaçamayız. Bu sebepten felsefe temeldeki kanıyı, tek gerçek ortak kanıyı ayırt etme işlemine dönüşür. Ön-varsayımlardan kaçamama durumu Heidegger'in "düşüncenin henüz düşünemediği"ni söylediği anda başkaldırdığı dogmatik imgenin çelişkisiydi. Ancak Heidegger de düşünceyle düşündüğü nesne arasında bir benzeşim noktası varsaymaktaydı.

Deleuze'ün bu dogmatik imge eleştirisi temellendirme saplantısının yaratım olarak düşünce değil, "klişe" olarak kanı olduğunu çıplaklaştırır. "Hakiki bir başlangıç tüm ön-varsayımların def edilmesini talep eder."[6] Ancak düşünce ön-varsayımlardan kurtulamaz. Düşüncenin bu imkansızlığı yine de Deleuze'ün ümidini kırmaz. O dogmatik imgenin bu çıkmazından bir kaçış çizgisi yaratarak gerçek deneyim olarak düşünceye yönelecektir. Belki de düşünce ancak ve ancak gerçek bir başlangıca sahip olmadığını fark edip bunu olumlayabildiği takdirde yeni olana yani yaratım olarak düşünceye ulaşacaktır. Düşüncenin henüz düşünemediği şeyle yani dışarıyla olumlayıcı bir ilişkiye girmesi olarak düşünce; tanıma modelinden çıkar ve doğrudan bir temaşa (comtemplation) ilişkisine dönüşür. Bu dogmatik imge için yanılgıya düşmek anlamına gelir. Çünkü şeyleri kavramak yerine şeylerin esrarengiz gizini olumlamak, fenomenin baştan çıkarıcılığında kalmak anlamına gelmektedir. Ancak anlamın yüzeydeki üretimini hatırla-

[5] A.g.e., s. 28.
[6] A.g.e., s. 31.

yacak olursak bu, Deleuze için yanılgıya düşmek anlamına gelmez. Hakiki bir başlangıç noktasına karşı düşüncenin aczini olumlamak belki de tersyüz edici bir mantıkla düşüncenin başlamasını sağlayacaktır.

"Düşünce başlangıca hakim olmaktan, onu kuşatmaktan aciz olduğunu saptadığında, başlangıçtan vazgeçmiş olur mu, bu kesin değildir. Tersine belki de ancak bu bedel karşılığında, yani başlangıca sahip olmaktan vazgeçip başlangıcın kendi "arkasında" olup bitmesini kabul ettiğinde, hakikaten başlayacaktır. Düşünce, belki, kökten bir dışsallığı olumlamaktan dolayı kaybettiğini sandığı şeyi, tam da bu yolla gerçekten kazanacaktır."[7]

Felsefe temellendirme ve dışarıya bir kanı olan formu dayatma saplantısından vazgeçtiğinde dışarının aşkınlığı kaybolur; dışarı içkinleşir. Dışarının bu olumlanışı dogmatik imgenin olumsuzladığı rastlantısallığı ve farklılığı olumlamak şeklinde vuku bulur. Artık filozof doğada seyir halinde, temaşa içindedir. Friedrich Nietzsche'nin bahsetmekten hoşlandığı şekliyle yürüyüşe çıkan kişidir filozof... Bunun anlamı yalnızca karşılaşmaların düşünceyi hareket ettireceğidir. Filozof şeylerin imgeler olarak kendisine tesirini bekleyen, düşünmenin zorunluluğunu hakim olamadığı dışarının ona bir karşılaşmada armağan edebilmesi için kendi içselliğini dışarıya açık tutan kişiye dönüşür. Dogmatik imgede düşüncenin imgesi bedene içrekken, yeni düşünce imgesinde imge bedenin dışında yani dışarıda ikamet eder. Bu tanıma modelinin çöküşüdür. Düşünmek ancak karşılaştığımız bir imgenin üstümüzde uygulayacağı şiddetle başlar. Yani düşünce tanınabilir-olmayanın birinci elden deneyimlenmesine dönüşür. Yalnızca hayret içinde kalarak düşünülünür. Görüş noktaları şeylere içseldir. Görüş noktaları, bedende bulunan bir imgenin nesnelere uygulanması değildir. Görüş noktaları nesnelerin sakladığı imgelerin içine yerleştiğimizde bulunur. Bu Leibnizci ve Nietzscheci bir perspektivizmin buluşacağı noktayı teşkil eder.

Karşılaşmalar düşünceyi düşünmeye zorlayan imgelerin bedene uyguladığı şiddetle gerçekleşir.

[7] A.g.e., s. 33.

Her karşılaşma bedende bir duygu (affect) bırakır. İmgenin şiddetiyle deneyimlenmemiş duyguları deneyimler ve olduğumuz şeyden uzaklaşma hareketi olarak oluşa açılırız. Bunun anlamı bilinç ontolojisinden bir çeşit beden ontolojisine atlamaktır. Beden duygulanır. Bu duygulanma imgenin tesiri olarak yaşanır. Burada düşünce, istemsizce, rastlantısallığın emrinde maruz kaldığımız bir duygulanımsal etkinlik olarak karşımıza çıkar. "Düşünce yalnızca bir bilinçdışından hareketle düşünür."[8] Duyguların tesiri bilinçdışında patlak verir. Bu bilinçdışında düşünülünür demek değildir. İmgenin etkisi bilinçdışında vuku bulur ve bilinçdışındaki bu olayın yarattığı duyguyla bilincine dahi varmadan kendimizi düşünürken buluruz. Burada güçlü bir ilişkiselliği yakalamak mümkündür. İmgeler kuvvetlerdir ve her kuvvet tepkimeye girdiği öteki kuvvetle(bedenle etkileşime giren imge) duygu alışverişinde bulunur. Yani kuvvet yalnızca duygulandırmaz aynı zaman duygulanır da. Felsefe bu noktada gerçek bir temaşa ilişkisi olarak tanınamaz-olanla girilen bir dostluk ilişkisidir. Tanınamaz-olan ise dünyadır...

Filozof artık şeylere duygulandırma vektörü olan göstergeler olarak bakar. Ancak bu göstergeler arasında bir düzen kurmaya çalışmaz. Çünkü nesnelerin tekil dağılımına karşı nesnel bir kategoriyel bölümlenmeyi tahayyül etmek bizi hakikatin huzuruna çıkmış filozof imgesine geri götürür. Bu inanç aşkınlığın alanına aittir. Şeylerin örtük içeriğini bulma vesvesesinden kurtulan filozof, içkinliğin üzerinde göstergeler arasındaki farkı çizecek değerlendirmeler yapmaya başlar. Bu değerlendirme şeylerin duygulanımsal hiyerarşideki yerini şeyleri deneyimleyerek tayin etmektir. Çünkü felsefe yaşamayı öğrenmek olarak etiğe dönüşür. Etik bir yetkinleşme sürecidir. Beden duygulanma kudretini arttırmalı dışarı (dünya) ile içeri (beden) arasındaki ayrışmayı ilga etmelidir. Bir bedenin yetkinleşmesi dışarıya açılış olarak parçalanmayla mümkün olur.

Dışarıyla ilişkide bizi güçlendirecek imgenin arayışını Nietzscheci perspektivizm olarak tanımlayabiliriz. Karşılaştığımız imgelerde bulunan

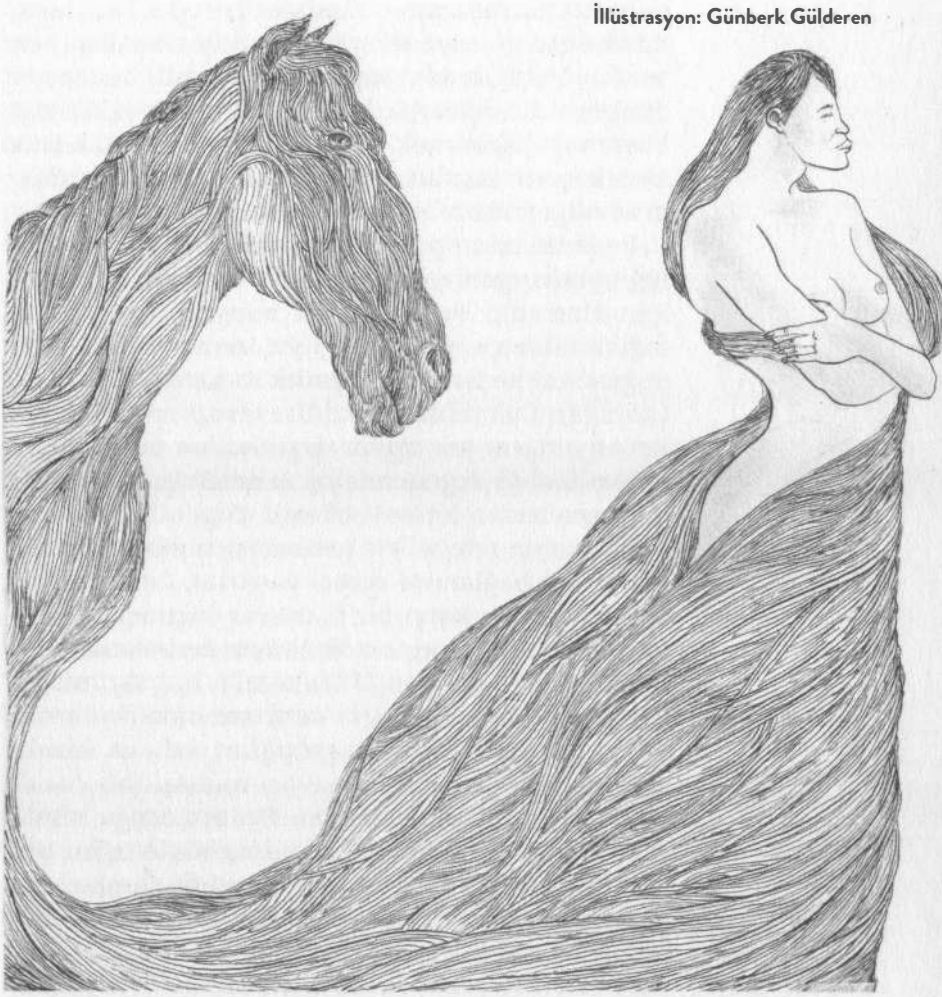
[8] Deleuze G., Différence et Répétitions, PUF, 1968, Paris, s.28.

görüş noktalarının içine yerleşerek düşünürüz. Ancak görüş noktaları eş değerde değildir. Beden yetkinleşme sürecini maksimize edecek geniş-neşeli perspektifi, duygulanma gücünü azaltacak dar-kederli perspektiflerden ayırır. Hakikat bize perspektifin içinden sunulduğu genişlikte ve nitelikte görünür. Ancak bu perspektivizmin rölativizm olduğu anlamına gelmez. Rölativizmde hakikatin imgesi bedende bulunur. Hakikat ne kadar göreli olursa olsun yine tek bir hakikat olarak söz konusudur. Deleuze'de hakikat heterojen kuvvetlerin bir mikro-sonsuz ile makro-sonsuz arasında birbirine etkimede bulunduğu, muhtevası çokluklar (multiplicités) olan tekilliklerin sonsuz bir aşkınsal bir sahada salındığı, a priori bir biçimde sınırlandırılamayacak çokluklar olarak formu olmayan bir öznesizlik deryasıdır. Gerek mutlakçılık gerekse rölativizm hakikati bir tecrübe olarak değil, bilinçle alımlanacak bir temsil formu olarak düşünür. Oysa Deleuze'de hakikat bir aşkınsallık sahasının tecrübesi olarak bilinçdışı alana aittir. Bu, aşkınsal saha Deleuze'ün gelecekte içkinlik düzlemi olarak tanımlayacağı düzlemdir. Hakikatin görüş noktalarına göre değiştiğini söylemekle (rölativizm) hakikatin pekala görüş noktalarına bağlı olduğunu ancak bu görüş noktalarının eş değerde olmadığını yani aralarında güç niceliklerine göre farklar bulunduğunu söylemek (perspektivizm) arasında ciddi bir fark vardır. Deleuze için rölativizmle mutlakçılık arası tartışma bir kör dövüşünden fazlası değildir. Aşkınlıkla, kaosun hakikatle, hakikatin yokluğunun arasında tercih yapmaya zorlayan tüm "ya - ya da" mantıkları boş bir tartışmayı yürürlüğe koyar. Deleuze'de bir hakikat düşüncesi vardır. Onun sonucu açıkça hakikatin düşüncenin yarattığı bir yaratım olarak imgesel etkileşimin bir sonucu olduğudur. Felsefe, hakikat istenciyle hareket ederek kendi ön-varsayımını bir temsil formunda dünyaya dayatmak değildir. Düşünce ancak gerçek bir başlangıçtan yoksun olduğunu yani aczini kabul ettiği takdirde düşünecektir. Deleuze için "aptallık" (bêtise) düşüncenin, henüz onu düşündürmeye itecek imgeyle karşılaşmadan önceki durumunu niteler. Düşünceyi

düşünmeye itecek karşılaşmalara kapalılık olarak ön-varsayımsal formda ısrar yeni olanı getirmez. Deleuze için kanılar aptallıktır.

Bu yeni düşünce imgesiyle olanaklı deneyimin koşullarını (Kant) değil, gerçek deneyimin yaratımla doğan sürecini gözlemleriz. Artık düşünceyi kategoriler olarak değil, tekillikler arası farklı yaşam konfigürasyonları olarak düşünürüz. Deleuze'ün sunduğu bu yeni imgeye, dogmatik imgenin iyi niyetliliğine karşı bir "kötü niyetlilik" eşlik eder. Bu kötü niyeti Deleuze'ün üslubunda buluruz. "Deleuze'ün yazma üslubu, okuma alış-

İllüstrasyon: Günberk Gülderen



kanlıklarının temel bir çöküşünü tertip etmek için tasarlanmıştır."[9] Deleuze'ün üslubu okuru bir kavgaya çağırmaktadır. Dogmatik imgenin kavramlarda ön-uzlaşı olarak sunduğu felsefenin yerini uzlaşımsız bir üsluba dayanan kötü niyetli bir felsefe alır. Kötü niyetten yana tercih, felsefenin, asla bizim ön-varsayımlarımızla bağdaşmayacak, onlara direnç gösterecek bir imgenin bizim özne olarak birliğimize saldırmasıyla başlayacak olmasından ileri gelmektedir. Kötü niyetli felsefe, imgenin bedenimize uyguladığı şiddetle vuku bulan kafa-karışıklığında düşünmemizi sağlar. Felsefe bu anlamıyla bir kafa-karışıklığı bir sayıklama(-délire) halidir. Yani gerçek bir etki bedeni dışarıya yalıtan formumuzu –kimliğimizi- parçalayarak, bilinçdışını yüzeye taşıyan bir etkidir. Bu düşünen ve düşündüğünden şüphe duymayan kartezyen öznenin antropolojik bütünlüğüne bir saldırıdır. Yaşamayı öğrenmek olarak etik bir yetkinleşme ancak insan-dışı bir oluşta, Deleuze'ün kullanmayı sevdiği gibi bir hayvan-oluşta mümkündür.

Bedenin antropomorfik (insan biçimli) bütünlüğü olan organizmayı yerle bir etmek, düşünmek için elzemdir. Her imge bir temsile indirgenmediği müddetçe yani duyguyu verebildiği ölçüde doğrudan bedeni etkileyerek organizmanın bütünlüğüne yönelik bir saldırı tertip eder. Duygular organların tek tip bir örgütlenme düzleminde eklemlendiği organizmayı, Artaud'nun keşfettiği organsız beden lehine çökertir. Organlar bir organizma lehine değil, bir ucubeleşme süreci olarak kaotik bir bağlanma süreci yaşarlar. Deleuze antropomorfizme karşı bir "canavar biçimcilik" keşfetmiştir. Bir söyleşisinde "düşünce bir canavardır"[10] der. Öte yandan Müzakereler'in günümüzde çok popülerleşen pasajını hatırlatmakta fayda var:

"Bir yazarın arkasına geçtiğimi, ve ona kendisine ait olduğu halde canavarı andıran bir çocuk yaptırdığımı hayal ederdim. Onun çocuğu olması çok önemli, çünkü yazarın ona söylettiğim her şeyi gerçekten söylemesi gerekiyordu. Ama çocuğun canavarı andırması, bu da gerekli, çünkü bana pek zevk vermiş olan her tür merkez kaymasından, kaymalardan, kırılmalardan, gizli yayınlar-

[9] Hughes J., Deleuze'den Sonra Felsefe, B.S. Yay., Çev. Ege F., 2014, Ankara s. 1.
[10] Cogito,Sayı 82, Yapı Kredi Yay., 2016, İstanbul s. 19.

dan geçmek gerekiyordu."[11]

Deleuze'de düşünce bir canavar yaratmaya dönüşecektir. İmgelerin tesiri olarak duygular bize "arkadan yaklaşır" ve bizi antropomorfizmin bedene dayattığı formdan özgürleştirir.

Görüldüğü üzere Deleuze bize hareketin yeni bir temsilini sunmak yerine yaratıcı bir düşünce örneği sunar. Temsiller genel kanılar yaratmak yönünde uzlaştırıcıdır. Bizlere düşünceyi içine hapsedildiği temsillerden ve formlarda özgürleştirecek, "kanılarımızla uzlaşmayacak", Nietzscheci anlamda "çekiçle yapılan", kavgacı bir felsefe gerekmektedir. Felsefe söz konusu olduğunda metaforlar olarak temsiller değil, metamorfoz (başkalaşım) olarak hareket süreci mühimdir. Deleuze bize Hegel'de olduğu gibi hareketin bir temsilini sunmaz, bir hareket olarak yaşamın tekil bir örneğini sunar.

"Deleuze ve Hegel'in her ikisi de benzer bir problemle meşgul olmuştur:düşüncenin hareketi nedir? Ama Hegel düşüncenin hareketini temsil etmeyi denemiş ve bu durum çok sayıda geniş kavrama yol açmıştır. Bunun yerine, birinin Nietzscheci filozof-sanatçı haline gelmesi ve okurların zihninin eser tarafından doğrudan etkileneceği bir tarzda yazması gerekmektedir; temsil ve onun kavramlarının düzeyinde değil ana metnin hareketli göstergelerinin çok daha kaotik ve istikrarsız düzeyinde. Deleuze bize bu yeni düşünce imgesinden söz etmekle yetinmez. Bizden onu yaşamamızı ister."[12]

Sonluluk ve Sonsuzluk

Bize hakikat olarak varlığın hareketinin hazır bir temsilini sunmaktan ziyade hakikati dışarıya yönelik mutlak bir açıklıkla yaratmamızı, bizden "felsefeyi yaşamamızı" ister Deleuze... Bu noktada felsefe yaşamayı öğrenmeye, yaşam ise Nietzscheci anlamda kendini yenmek, aşılmaz görünen ufku aşmak meselesine dönüşür. Nietzsche'nin sesi Deleuze'de Kantçı sentez fikrini (olanaklı deneyim) gerçek bir deneyimin koşullarına bükmek amacıyla yankılanır.

[11] Deleuze G., Müzakereler., Norgunk Yay. Çev. Uysal İ., 2013, İstanbul, s. 14.
[12] Hughes J., Deleuze'den Sonra Felsefe, BS Yay., Çev. Ege F., 2014, İstanbul, s. 43.

Kant'ın sentez fikri pasif kendiliği boş bir alımlama olarak kurarken, aktif kendilik olarak anlağın nesneye hakimiyetini öne sürüyordu. Kopernik devrimi sonrası bilginin nesneye uyumluluğunun yerine nesnenin bilgiye uyumluluğu söz konusu olmuştu. Kant Kopernik devriminden yola çıkarak nesnenin sonlu özneye zorunlu biatı fikrini ortaya atmıştır. Bilginin nesnelere uygunluğunun yerini nesnelerin bilgiye zorunlu uyumu fikri almıştır. Bu tahmin edilebileceği gibi düşüncenin dogmatik imgesinin vardığı bir doruk noktasıdır. Kendinde-şeyin imkansızlığına karşın sentez fikrini kurtarmak Kant'ı nesnelerin insan anlağına zorunlu biatını formüle etmeye itmiştir. Burada düşünce dogmatik imgede olmakla birlikte, dogmatik imgenin ötesine taşan bazı şeyler bulmak mümkündür. Zaten Kant'ın zenginliği de budur. Çünkü artık filozofun ön-varsayımlarına nesnelerin uyumu, o ön-varsayımlar hakiki olmak zorunluluğundan değil, anlağımızın yasa koyucu bir yetkeye sahip olmasından kaynaklanır. Deleuze ise bu Kantçı işlemi tersine çevirerek sentez fikrine ulaşacaktır. Deleuze nesneyi anlağımıza tabi kılmak yerine nesnenin anlağımızda bir yarılmayı gerçekleştirecek, bilinçdışına tesir edebilecek etkisine güvenmektedir.

Kant'ın nesneleri anlağımızın yasa koyucu yetkesine tabi kılmasıyla birlikte düşünce Klasik çağda kendine ufuk edindiği bir perspektifi geride bırakır: sonsuzluk. Çünkü Kant'ın buluşu anlak sahibi öznenin sonluluğunu bilgi için şart koşar. Özne dışarıyla olan ilişkisinde sonludur. Egonun dışarıya kapalı çeperleri olduğu gibi anlağımızında bir sınırı, insan olmanın da kaçınılmaz bir sonluluğu vardır. Sonluluk sonsuzla yer değiştirmiştir. Klasik çağ filozoflarının her şeyi bir çeşit sonsuzluk ve sonsuzluğun parçası dahilinde ele alan bakışının yerini sonlu egonun yargıları almıştır. Öteki bir deyişle sonsuz sıfatlara sahip Tanrının yerini sonluluk olarak İnsan öznesi almıştır. Deleuze, Kantçı dönemeçten sonra sonluluk keşfini elimizin tersiyle itemeyeceğimizin bilincindedir. Ancak bu durum Deleuze için düşüncenin nihai

biçimi olmayacak, düşüncenin aşması gereken bir çıkış noktası işlevi görecektir. Yaşamın ufku kendi dışındaki sonsuzluğa açılmak için kendini yenmek, sonluluğu aşmak olarak sonsuzluk olacaktır.

"Sonlu Ben gerçek temeldir. Bakın işte, görün. ilk ilke sonluluk oluyor. Klasikler için sonluluk sadece bir sonuçtan ibaretti - sonsuz bir şeyin sınırlandırılmışıydı. Yaratılmış dünya sonludur diyordu klasikler - çünkü sınırlandırılmıştır. Sonlu Ben dünyayı ve dünyanın bilgisini temellendirir, çünkü kendisi belireni oluşturan temelin zaten ta kendisidir. Sonsuzun ve sonlunun ilişkileri tümüyle tersyüz olmuştur. Artık sonlu sonsuzun bir sınırlandırılması olmayacaktır - sonsuz sonlunun bir aşılması olacaktır. Oysa ancak sonlu kendini aşabilir. Kendini aşma mefhumu böylece felsefede şekillenmeye başlar. Bütün Hegel felsefesini katederek Nietzsche'ye kadar varacaktır. Sonsuz artık sonluluğun aşılmasından, sonluyu aşma eyleminden ayırt edilemez, çünkü yalnızca sonluluk, yalnızca sonlu kendini aşabilir."[13]

Sonluluğun düşüncenin ufkunda belirdiği an, sonsuz artık sonlulunun aşılması şeklinde, bedeni dışarıya yalıtan tüm form ve temsillerden nihai bir kaçış olarak düşüncenin ufku olacaktır. Dışarısı Deleuze'ün erken dönem eserlerinde "aşkınsal saha" olarak tanımladığı gerçek deneyimi mümkün kılan yeğinliksel(intensif) güçlerin rezonans içinde çokluklar arası değiş tokuşu gerçekleştirdiği, formsuz, kişisel-olamayan yaşamın alanıdır. Daha sonra bu aşkınsal sahanın ontolojiyle düğümlenmesi sonucu içkinlik düzlemine kavuşuruz. Henüz edimselleşmemiş birey-öncesi tekilliklerden oluşan bu saha sonsuz bir sahayı oluşturur. Yani Deleuze için sonsuz dışarısıdır. Dışarıyla kurulacak olumlayıcı bir ilişkide bizi dışarıya yalıtan formun içinde kasılmış beden imgesi parçalanır. Yani ancak özne olarak konturlara sahip bedenimizi parçalayacak bir yok olma hareketi içinde sonsuzluğa ulaşırız.

Burada sonluluğun aşılması olarak sonsuzluk fikrinde benzerine Heidegger'de rastlayabilece-

[13] Deleuze G., Leibniz Üzerine Beş Ders, Kabalcı Yay., 2010, İstanbul, s.156.

ğimiz bir yaklaşım karşımıza çıkar. Heidegger'de özne aşkınlık olarak belirir. Ancak bu aşkınlık bir yaşamın kendini alt-etme potansiyeli olarak bir çeşit öz-aşkınlık şeklinde vuku bulur. Yani içkinlik bir öz-aşkınlıktır. Dasein kendini alt-etme potansiyeliyle gündelik "lakırdı"dan ayrılır. Bu hareket Hegel'de bir ereğe sahiptir. Öz-dönüşüm ve öz-gelişim gibi anlamlar taşır. Ancak Deleuze için bu sürecin herhangi bir ereği yoktur. Ayrıca Hegel'de bu senteze çıkan yol ayrışmanın olumsuzlanması(tez-antitez) şeklinde erek olarak uzlaşıya varır. Deleuze'de ise ayrışmanın olumlanması olarak oluş; sonucu asla baştan kestirilemeyecek bir uzlaşmazlık içinde sentezleme işlemini gerçekleştirir. Deleuze'de sentez gerçek bir deneyim olarak yaşamı mümkün kılmaktan başka bir şey değildir. Dışarıya yönelik olumlamalar zinciri herhangi bir bilinç süreciyle izah edilemeyecek kendini aşma hareketine dönüşür. Sonluluğu aşmak Kant ile birlikte daldığımız antropolojizmin uykusunda uyanmak, Kant'ın içinden geçerek bir canavar biçimciliğe ulaşmaktır. Nietzsche'nin üst-insanı Kant'ın sonluluğunu aşmak olarak aktüellik kazanır. Bu sebepten "Nietzsche Kantçılığın tarihinde bir yere sahip[tir]"[14]. Deleuze Kant'a yüksek dozda Nietzsche zerk etmekte ve böylelikle üst-insanın tek imkanı olarak insan-dışı oluşu gündeme getirmektedir. Nietzsche, Hümanizmi her ne kadar aşmış olsa da ait olduğu yüzyılın epistemesi bunu yine antropomorfik bir temsil(Üst-insan) içinde sunmasına sebep olmuştur. Deleuze Nietzsche'nin üst-insan projesini bir insan-dışı oluş olarak yeniden formüle etmiştir.

Sentezleme işleminin amacı gerçek bir deneyime (yaşam) ulaşmaktır. Yaşam, ancak deneyimi önceleyen bir özneyi ilga ettiğinde tüm anlamıyla belirir. Bunun anlamı kişisel olmayan bir saha olarak yaşamın bir yüzü, bir ismi kaldıramayacağıdır. Ancak bedeni dışarıya yalıtan kimlikleri yok edecek bir harekette, içeri (beden) ile dışarı (dünya) arasındaki ayrımı rafa kaldıracak bir ilişkide yaşamdan bahsedilebilir. Ancak bu ilişki herhangi bir bilinç hareketiyle imkan kazanmaz. Kişisel ol-

[14] Deleuze G., Nietzsche ve Felsefe, Norgunk Yay., Çev. Taylan F., 2010, İstanbul, s. 7.

mayan yaşamın nüvesi olan birey-öncesi tekillikler bilinçdışında duygulanır. Deleuze'ün bu yaklaşımı Kant'ın "boş alımlama" olarak tanımladığı pasif kendiliği sentez kudretine sahip bir şekilde okumaktır. Deleuze'de sentez kavramı, Kant'ın sonlu öznesinin aktif kendiliğinde değil, azami ölçütlerde bir öznenin eklentisi olarak pasif kendilikte imkan kazanır. Pasif kendilikse imgelerin tesirinin yaşandığı bilinçdışından başka bir şey değildir. Düşüncenin imgesinin bedenin dışındaki ikameti Deleuze'ü sentez fikrini pasif bir kendilikte(bilinçdışı) aramaya itmiştir. Kant'ın sonlu öznesi aslında gerçek bir deneyim yaşamayan, temsille ilişkisinde yansıtma içinde kalan, nesneleri yalnızca "tanıma" içinde kavrayan özetle karşılaşma yaşamayan bir düşüncenin ifadesidir. Kant aşkınsal sahayı alımlanan temsilin ampirik formu olarak bırakmıştır. Deleuze'de ise aşkınsal saha hiçbir temsille özdeşleşmez, o daha çok anlağımızın sınırıyla sonluluk dayattığımız dünyayı sonsuzluk olarak bize yeniden sunar.

Sentez İlkesi ve Olayın Doğası

Deleuze'de kuvvetler her birimizi katettiğinden felsefe, öznenin kendiyle gireceği bir "gerilla mücadelesi" ne dönüşür. Bu Deleuze'ü okurken pek çoğumuzun hissettiği bir duygudur. Bu hasta yüzyılda tahammül edilemez olan her birimizin bedenine kazınmıştır çünkü. Deleuze burada dünyaya "kritik ve klinik" bir gözle bakan bir hekime dönüşür. Felsefenin bir sağlık girişimi olarak neler ifade ettiğini Deleuze'de buluruz. Bahsettiği süreçler aslında son derece somut olmasına rağmen (bir yaşam), okurun onunla yaşadığı sıkıntı belki de bu yüzyılda gerçek bir deneyim olarak yaşamın imkansızlığını ifşa etmektedir. Ancak Deleuzecülüğün yüzyılımız için bir anlamı varsa bu: imkansız görünenden bir imkan yaratmak, çıkmazdan bir kaçış örgütlemek yani; yaşamanın imkansız göründüğü yerde yaşamı yaratmak olabilir. Deleuze okumak bu sebepten zordur, çünkü çıkmazın kendisi olarak dünyadaki hastalıkla özdeşleşmişizdir. Deleuze felsefesinin bir "gerilla mücadelesi" olarak anlamı bu noktada somutluk kazanır. Kötü ni-

yetli felsefe olarak Deleuzecülük bedenlerimizin alıştığı ılımlı imgelerin uyuşturucu etkisine karşı bedenimizi derin uykusundan uyandıracak kötü niyetli imgeleri oyuna sürer.

Deleuze felsefindeki bu kötü niyet, kavramların çoğulluğunda kendini gösterir. Kavramlar arasında okuru bir kavga bekler ve kavramlar ancak sebat gösteren okur için zamanla kendini açar. Her kitabında farklı bir Deleuze karşımıza çıkar. Ancak onun çalışmasını kateden iki düzeyi ayırt etmek felsefesiyle uzun soluklu bir ilişkide imkan bulmaya başlar. Bireyleşmemiş maddenin süzüldüğü dışarı (dünya) ile bu bireyleşmemiş maddeyi edimselleştirmesi (oluş) yani bu maddeyle bireyleşme sürecine girmesi beklenen bir içeri (beden). Her yeni eserde farklı kavramlara başvursa da Deleuze bu ayrımı sürdürmeye devam eder. Bu ayrım şüphesiz Deleuze'de tekrar eder ancak bir farkın tekrarı şeklinde vuku bulur. Çünkü kavram değişmiştir. Örneğin virtüel-aktüel çifti ile Fark ve Tekrar'da öne sürdüğü yeğinlik ve uzanımlılık (extensité) çifti arasında yahut Bin Yayla'da Felix Guattari ile birlikte öne sürdüğü tutarlılık düzlemi ile organizasyon düzlemi çifti aynı ayrımın her seferinde fark olarak tekrar etmesidir. Başka bir örnek vermek gerekirse Deleuze'ün Spinoza ve İfade Problemi ve Felsefe Nedir? gibi eserlerinde kullandığı "kompozisyon düzlemi" Sinema 1'de kullandığı "içkinlik düzlemi"yle ya da Fark ve Tekrar'daki "yeğinlik sahasıyla" farklılık göstermez. Zaten felsefeyi "kavram yaratmak" olarak tanımlayan bir filozof için bu şaşırtıcı değildir. Kavram ex nihilo bir yaratım değil, kavramı içinde kullanıldığı bağlamlardan çıkarıp ona yeni anlamlar kazandırmak anlamı taşır. Örneğin aslında bir botanik kavramı olan rizomun Deleuze ve Guattari'nin elinde bambaşka bir soyutlama aracına dönüşmesi, imgesiz bir düşüncenin imgesi olarak işlev görmesi gibi. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Özetle kavramı yepyeni anlamlara açma etkinliği olarak Deleuze felsefesinde kavramlar dilbilimsel özdeşliğini yıkarken kavramsal özdeşliğini muhafaza etmektedir.

İçkinlik düzleminde ikamet eden larva özneler bu düzleme saçılmış duyumsama (sensation) maddesini bir sentezde işler. İçkinlik düzlemi Anlamın Mantığı'nda "aşkınsal saha" olarak tanımlanan alandan başka bir şey değildir. İçkinlik düzlemi daima kaotik bir akış içinde bireyleşmemiş akımları taşır. Deleuze virtüelin bulutumsu çemberlerinden ya da yeğinlikten bahsettiğinde aslında çok farklı bir düzlemden bahsetmez. Bu düzlemde sentez, bireyleşmemiş madde olarak birey-öncesi tekilliklerle aktif karşılaşmalar yaşayan bedenin eksenlerindeki başkalaşım sürecidir. Bir karşılaşmanın başlattığı sentezleme işlemi sonsuz içkinlik düzleminden, akımların kaosundan bir kesit alma işlemidir. Bu sentez işlemi dünyanın mikro-sonsuzuyla makro-sonsuzu arasında bir katman kesip çıkarmaktır aslında. İçkinlik düzleminde bedenimizle içine yerleşebileceğimiz bir "aralık", bir katman buluruz. Sentez gücü oluştan başka bir şey değildir. "Oluş her zaman "arasında" ya da "içinde"dir."[15] İçkinlik düzleminde bir aralığın içinde, kesitin arasında oluşa gireriz. Oluş sürecinde içkinlik düzlemi olarak dünyayı oluşturan çokluklar-arası ayrışmayı yani farkı olumlama edimi içindeyizdir. Edimselleşmeyi bekleyen fark yani beden, kendinde-fark olarak tanımlayabileceğimiz birey-öncesi tekilliklerle, yeğinliksel bulutlarla, virtüelliğin inkorporel hazinesiyle sarılmıştır. Ve karşılaşarak içinden geçtiğimiz yeğinlikler bedenin kendine özdeşliğini kırarak onu farka açmakta yani başkalaşıma sürüklemektedir. Oluş karşılaştığımız şeyin duygulandırmasıyla başlar ve bizi asla kestiremeyeceğimiz bir noktaya taşır. Bu süreci form (edimsel, uzanımlılık) ve formsuzluk (virtüel, yeğinliksel) üzerinden anlamamız mümkündür. Ve bir yaşam formdan formsuzluğa geçip formsuz maddeye bir form kazandıran ve sonra yeniden bu süreci başlatmak adına bozulan bir plastik ilkeye yani sentez fikrine bağlanır. Farkların "ritornello"su (nakaratı) uyarınca formusuzun form kazanıp sürekli yeniden bozulduğu bu süreç bir yaşamdır. Nietzsche ve Felsefe'de kuvvetler çokluğu bu yeğinliksel sahayı ifade eder. Güç istenci ise sentezleme işlemidir. Deleuze son derece somut bir

[15] Deleuze G., Kritik ve Klinik., Norgunk Yay., Çev., Uysal İ., 2013, İstanbul, s. 10.

süreçten bahsetmektedir. Duyumsama'nın Mantığı'nda Deleuze özne kavramı yerine yer yer "sinir sistemi" kavramını kullanır. Çünkü bahsettiği süreç bir yaşamdaki duygulanma anlarında duygu durum değişikliklerinden başka bir şey değildir. Günümüzün hasta öznesi kendi kimliğini kutsadığı yerde aslında içkinlik düzlemindeki sonsuzluğu tek bir duygulanım biçimi içinde sınırlar. Burada Deleuze'ün anladığı şekliyle bir yaşam söz konusu değildir. İktidarlar bizi bastırmaktan ziyade içselliğimiz daraltmakta, yaşamın sonsuz gücünü bir kimliğin çeperine hapsetmektedir. İktidarlar, bedenimizin dar kutucuğundan çıkıp genişlememiz sağlayacak karşılaşmalardan ölesiye korkarlar. İktidarlar içinde kasılıp kaldığımız kimlikleri çözerek kasları neşelendirecek karşılaşmaları engellerler. Faşizm tehlikesi, tepeden gelecek bir vektörün erki olumsuzlayıcı bir şekilde kullanmasından ziyade yaşamlarımızın içindeki bu tehlikedir. Bu tehlikeye karşı çoktan unuttuğumuz sentezleme işlemini yani oluşu hatırlatmak ise Deleuze'ün projesi haline gelir.

Sentez üç aşamada gerçekleşir. Bu Anti-Ödipus'da rastladığımız bilinçdışının üç pasif sentezidir: bağlayıcı üretim sentezi, ayrıştırıcı kayıt sentezi ve birleştirici tüketim sentezi. Bağlayıcı üretim sentezi bir organ-makinenin bir kaynak-makineye bağlandığı süreci ifade eder. İmgeleme yetisi diyebileceğimiz bu ilk sentezde, yetimiz (bilinçdışındaki duygulanma işlemi), rezonans halindeki birey-öncesi tekillikleri tutar, bu tekilliklerin yeğinliğini yaşayan bir şimdiye çekerek şimdi içinde onu temaşa edebileceğimiz bir aralık açar. İmgeleme bir organ-makine ile kaynak-makine arasında gerçekleşen karşılaşmalar, yani başka bedenlerin bedenlerimiz üzerindeki damgalarıdır. Ancak bu bedenler arası karşılaşmayı yalnızca antropomorfik bir şekilde düşünmek zorunda değiliz. Deleuze'de beden kavramı antropomorfik değildir. Nesneler de bir bedendir, "nitelikler de bedendir, nefesler ve tinler de bedendirler..."[16] Bir karşılaşma anının yarattığı şaşkınlık birinci senteze tekabül eder. Beden kabuğunu kırarak çepeçevre sarmalandığı ye-

[16] Deleuze G., Diyaloglar, Bağlam Yay. Çev. Akay A., 1990, İstanbul, s. 91.

ğinliksel bulutların içine dalar. Bu süreci ayrıştırıcı sentez olarak ikinci pasif sentez izler. İkinci sentezde imgelemenin aktüelliği kendini "bellek" olarak "organsız beden"e kaydeder. İmge içimizde yankılanmıştır. Bu kaydetme işleminde bağlayıcı sentezin açtığı aralık olarak oluş sürecini ayırt etmek mümkün olmaya başlar. Bu ayırt etme işlemi son derece basit bir önce ve sonra yaratır. Başkalaşımımız gözlemlenebilir hale gelir. Beden "hem hala artık olmadığı şeydir hem de henüz olmakta olduğu şeydir."[17] Bedenin maddenin etrafına yaydığı yeğinlikle karşılaşıp (bağlayıcı sentez) o maddeyi kaydedip işleyerek kazandığı form ayırt edilmeye başlanır (ayrıştırıcı sentez) ve bu süreci izleyen üçüncü sentezde duyumsama yeniden içkinik düzlemine açılmak üzere son bulur. Beden formunu kaybederek içkinlik düzleminden yeni bir kesit almak için dışarı açılır. Üçüncü sentez pasif kendiliğin yeni bir ögeye yönelmesi için yaşanması gerek zoraki

[17] Zourabichvili F., Deleuze: Bir Olay Felsefesi, Bağlam Yay. Çev. Kılıç A. U. 2008, İstanbul, s. 78.

İllüstrasyon: Günberk Gülderen

bir çöküş hareketidir. Bu çöküş formun bir çöküşü olarak bedenin hapsettiği birey-öncesi tekillikleri yeni bir karşılaşma yaşamak için aşkınsal sahaya açması anlamında formunu tekrar kaybetmesi anlamına gelir. Ego kendisini içkinlik düzleminin yüzeyine açarak hapsettiği yeğinliği sporların havaya saçılması gibi serbest bırakır.

Üçüncü sentez bu anlamda fark ve tekrarın sentezidir. Yaşamın form ve formsuzluk arasında git-gellerle oluşan Dionysosçu "ritornello"sudur bu. Bu nakarat, farkın kendini farklılaştırarak tekrarıdır.

Bir beden gerçekte bir form değildir. Gerçekte konturları ya da köşeleri yoktur; yalnızca eksenleri vardır. Beden yalnızca duyumsayabildiği ölçüde, kendi sözde özdeşliğini farka yani oluşa açabildiği müddetçe vardır. Bir beden dışarının içerilmesi olarak dışarı ve içeri ayrımını ilga edecek duyumsamayı yaşamadığı müddetçe yalıtılmış bir imge sunar. Faşist öznellik bir kimliğin içinde bedenin kasıldığı, "gücün yapabileceklerinden ayrıldığı", duygulanma yetisinin sıfıra inerek bir ölüm arzusuna dönüştüğü modelden başka bir şey değildir. Buna karşı dışarıyla olumlayıcı bir ilişkiye girmiş beden duyumsama gücündeki sürekli bir artışla kendini gösterir. Bu yeğinliksel beden sürekli duygulanma ve karşılaştığı bedeni de duygulandırma işlemi içindedir. Duygu olarak fark bedeni başkalaştırır. Kendine özdeş bir özne yoktur. Tüm öznellik biçimleri içkinlik sahasında virtüel olarak mevcuttur. Beden duyumsamayla oluşa girer ve sürekli olarak olduğu şeyden uzaklaşma hareketi olarak başkalaşır. Arthur Rimbaud'nun formülüyle "ben bir başkasıdır." Bu bizi felsefenin dogmatik kalarak kolaylıkla dönemeyeceği Deleuzecü virajın nihai önermesine götürür: "Duyumsuyorum öyleyse başkalaşıyorum".

Oluş ilişkisi duyumsamanın zoraki sonucu olarak bir başkalaşım sürecidir. Oluştan bahsedildiğinde herhangi bir öykünme ya da özdeşleşme ilişkisinden bahsetmeyiz. Oluş bir başka yaşamın

duyumsamamıza dadanması sonucu karşılıklı olarak yaşanan bir ikili kapma ya da birbirini yersizyurtsuzlaştırma süreci olarak bir "olay"dır.

Deleuzecü olay kavramı sentez işleminin, zamanı kavrayışımız üzerinde belirginleşmesinden başka bir şey değildir. Olay kavramı Stoacılardan gelen bir ayrımla anlaşılırlık kazanır: Aion ve Chronos. Chronos şimdilerin arasında belirlenen bir ardışıklığın (geçmiş-şimdi-gelecek), klasik anlamda zamanın bir ifadesiyken; Aion asla şimdiye indirgenemeyecek, kendini şimdinin içinde tüketmeyen sonsuz zamanı ifade eder. Olay ile olayın fiilileşmesi (edimselleşme) arasındaki ayrımı teşkil eden bu iki bakış bir zaman sentezinin iki ayağıdır. Zamanın ardışık kavranışı yani Chronos onun ardında kurucu bir şekilde işleyen zamanın dolaysız biçimi Aion'un heterojenliğinden kaynaklanır. Chronos zamanın temsiliyken, zamanın kendinde biçimi Aiondur. Olay Aionda gerçekleşir. Ancak bir "olayın beden bulması ya da edimselleşmesi yalnızca dışlayıcı bir ayrışma ilkesi uyarınca iki ardışık hale meydan verir –önce-sonra."[18] Olay, içkinlik düzleminden alınmış bir kesitin yani oluşun farkedilmesidir. Olay'ın zamanda yarattığı önce ve sonra bölümlenmesi Aion'un bir karşılaşma şeklinde belirerek zamanı ikiye bölmesidir. Biz olayın yaşandığını yani Aion'un yarattığı etkiyi Chronos içinde önce ve sonra olarak(önceden kayıtsız kaldığımız bir şeye ilgi duymamız, içinde bulunduğumuz şimdide önceden anlamlı gelen şeylerin anlamsızlaşması) algılarız. Olay, zamanı yani şimdiler arasındaki bir ardışıklığı fark etmemizi sağlar. Olay gelmekte olan yeğinliğin bir beden bulması yani edimselleşmesi sayesinde önceden etkisinde kaldığımız yeğinlikler arasındaki farkı ayırt etmemizi sağlar. Olay, içkinlik düzleminden kesip çıkarılmış bir katmanın etkisiyle önce ve sonrayı ayırt etmemizi sağlayan bir zaman kesintisidir. Karşılaşmada olduğu gibi olaya da yakalanmaktayızdır. Olay daima ortadan başlayan bir rizomatik sahada vuku bulur. Olayın şiddetindeki düşüşle üçüncü senteze varıp geçmişteki yeğinliğimizle edimselleşen yeğinliğimiz arasındaki far-

[18] Zourabichvili F., Deleuze Sözlüğü, Say Yay., Kılıç U. A., 2011., İstanbul, s. 112

kı anlamamız mümkün olur. Olay iyeliğin çifte anlamında dışarının içerilmesidir.

Olay iki çokluğu birbirinden ayırt etmemizi sağlayan bir kesinti olarak ayrışmaları olumlayan bir ilkeye yani sentez ilkesine ilerler. Yani gerçek bir deneyim olarak senteze (yaşam) ancak ayrışmaları-farkları olumladığımızda ulaşırız. Sentez Hegel'de olduğu gibi ayrışmaları olumsuzlayarak (tez-antitez) varacağımız bir erek olarak olumlama (sentez)değildir. Diyalektik içinde düşünmek halen daha aşkın bir planın içinde düşünmektir. Çünkü olumsuzlamayı bir çelişki düzeyine çıkarıp bu çelişkiden nihai bir bütünlüğü örgütlemesini beklemek özdeşlik mantığı içinde kalmak demektir. Bu mantıkta olumsuz şimdiden ötekinin olmadığı her şey olarak bir bütünlüğün parçası olarak karşımıza çıkar. Diyalektikte fark yalnızca aynı-olanın bir bağlılaşığı (corrélat) olarak sürecin başından özdeşliği varsayar ve dogmatik imgede kalır. Tüm bu olumsuzlayıcı bakışa karşı Nietzscheci perspektivizm ayrışmaya olumlu anlamını kazandırır. Perspektivizm kendimi olumlayacağım vektörü bulmak anlamında bir yetkinleşme düzlemidir. Ancak diyalektik gibi bir kölenin umudu olarak yadsımaya bel bağlayan düşüncelerde varoluş tarzlarını yeğinlikleri açısından değerlendiren içkin bir "değerlendirme"nin yerini kendi varoluş tarzı dışındaki tüm tarzları kendi aşkın değerleri adına "yargılayan" bir bakış alır. Kendini ancak ötekiyi olumsuzlamada olumlayabilen bu tip bir varoluş ayrışmayı olumsuzlayıcı bir şekilde kavrar. Beden konturlara sahip bir formda katılaşır. Duygulanma yetisinde 0'a yakınlaşan bu varoluş biçiminden geriye yalnızca ötekiye karşı hınç kalır. Hınç insanı varolmayan bir dünya adına bu dünyanın olduğu gibi olmaması gerektiğini belirtir ancak öteye geçemez. Yaşam yüksek değerler adına olumsuzlanır ve gücü yapabileceklerinden ayırmaya yönelik bir arzu biçimi bilinçdışına hakim olur. Yaşam söz konusu olduğunda iyilik ve kötülük gibi kavramlara yer yoktur, yaşam iyiliğin ve kötülüğün ötesinde bir güç istencidir. Yalnızca yetkinleşmem için bana görüş noktası kazandıran

perspektifler arası bir hiyerarşi vardır. Bu güç istencini keşfeden insan içkinliğe yani bu dünyadaki diğer olanaklara inanır. Ancak olumsuzlamada kalan insan kendi ideal şemasının yokluğu adına yaşamı tümden olumsuzlamaya ulaşır. Oluşa yatkınlığın tamamıyla kaybolduğu bu insan köleden başkası değildir. Köle ahlakından gelen bu olumsuzlamaya karşı Nietzscheci etik -Deleuze'de belirleyici bir izdüşüm bırakacak şekilde- olumlamada saklıdır. Nietzscheci "Amor Fati"(Kader Sevgisi) içkinliğe yönelmiş, kasları neşelendiren bir olumlamadır. İçkinliğe "evet" demek bu dünyadaki diğer olanaklara inanmaktır. Bu "evet" sayesinde oluşların coğrafyasında zar atmaya ve zar kaç gelirse gelsin gelen sayıya layık olmaya başlarız.

Yüz-Sökümü

Deleuze'le birlikte düşünce, artık kendini yaşamdan ayrı düşünemeyeceği bir içkinlik düzlemine dönüşür. Bu düşüncenin nihai biçimi gerçek bir dirimselciliğe ulaşmaktır. Dirimselcilik Deleuze'de kişisel olmayan yani bir ada, sıfata sahip olmayarak aslında tüm adlara ve sıfatlara sahip olan yaşamın ifadesidir. Bir yaşamın amacı belki de bedenin form ve formsuzluk arasında yarattığı nakaratı da aşacak bir şekilde bedeni nihai bir parçalanma olarak yeğinliksel bir buluta çevirmek ve böylelikle içkinlik düzleminin yani dünyanın kendisi olmaktır. Bu beden imgesi, belki de hastalıklı kültürümüze maruz kalmadan önce, en başta sahip olduğumuz saf güç istencini yeniden keşfetmek anlamına gelecektir.

"Bütün küçük bebekler birbirlerine benzer ve bireysellikleri yok denecek kadar azdır; fakat bu bebeklerin öznel bir nitelk belirtmeyen tekillikler vardır: bir gülümseme, bir jest, bir yüz buruşturma. Bebekleri acıları ve güçsüzlükleri boyunca saf bir güç olan bir içkin yaşam ve hatta salt kutluluk uçtan uca kateder."[19]

"Küçük çocuklarla organik ve kişisel bir ilişki kurarsınız, kakat o minik bedenlerinde kaldırım taşlarının bile parçalayacak enerjiyi yoğunlaştırmış olarak barındıran bebeklerle böyle bir ilişki kuramazsınız. Bebeklerle sadece kişisel olmayan,

[19] Deleuze G., Pure Immanence: Essay on A Life, Zone Books, Tra. Boyman A., New York., p. 30.

duygusal, atletik, dirimsel bir bağ kurarsınız. Açıktır ki güç istenci bir bebekte bir savaşçıda olduğundan sonsuz kere daha net bir biçimde görülür."[20]

Bu saf güç istencini yeniden yakalamak oluş coğrafyasının ufuk çizgisinde kaybolmak gibidir. Deleuze'le felsefe yapmak Pierre Zaoui'nin ufuk açıcı konferansı "Yokoluş Neşesi veya Deleuze ve Fucault'nun Tuhaf "Me Phunaï"si"[21]nde belirttiği gibi bir yokoluş deneyimi olarak anonimleşmek gibi radikal süreçlere girmeyi öğrenmek anlamına gelir. Bu süreç bir "algılanamaz–oluş"tur. Algılanamaz-oluş bedenin yeğinliksel bir bulutumsuluğa dönüşerek artık dünyadan ayırt edilemediği durum, temaşa ilişkisini en radikal ucudur. Algılanamaz-oluşta pasif kendiliğin ilk ve son sentezleri ayrıştırıcı sentezin üstünde birleşirler. Artık yaşam bir form ve formsuzluk arasındaki nakarat olmaktan çıkar. Dünyanın-içkinliğin kendisine kişisel olmayan formsuz yaşama dönüşür. Okyanusa karışan bir şarap damlası gibi kaybolup gitmek, Virginia Woolf'un ifadesiyle "insanların arasında sis gibi yayılmak"tır algılanamaz-oluş...

Artık dışarı olarak ilişkiye girilen dünyayla ayırt edilemez bir duruma varılmıştır. Dışarı (dünya) ile içeri (beden) ayrımı yok olmuştur. Deleuze Diyaloglar'da şu ifadeyi kullanır: "Oluşlar ne taklit görüntüleri, ne de benzeşmelerdir, ama ikili kapmalar, paralel olmayan evrimler, iki saltanat arası düğünlerdir"[22]. Bu açıdan bakacak olursak algılanamaz-oluş dünyayla girilicek etik bir ilişkinin nihai noktası olarak dünyayla yapılan bir düğüne tekabül eder. Algılanamaz-oluş soyutlama düzeyinde artık beden olarak mevcut bile değilken herkes olabilmek, bir dünya-oluşa girmek ve "kendilikten bir içkinlik düzlemi yaratmak" anlamına gelir. "Algılanamaz olmak için çabalamak gerekiyorsa, bu hareketin algılanamazlığının hakiki bir algının koşulu olmasındandır"[23]. Artık forma sahip olmayan beden olarak algılanamaz-oluşta formun bozulması olarak karşılaşmayla algılamak değil, formsuzluk olarak başlı başına "algıya dönüşmek" söz konusu olur. Algılanamaz-oluş bir

[20] Deleuze G., Kritik ve Klinik, Norgunk Yay., 2013., İstanbul, s. 165.
[21] Teorik Bakış., Sayı. 3, Sel Yay., Çev. Yardımcı S., 2014, İstanbul, s. 143-164.
[22] Deleuze G., Diyaloglar, Bağlam Yay. Çev. Akay A., 1990, İstanbul, s. 16.
[23] Teorik Bakış., Sayı. 3, Sel Yay., Çev. Yardımcı S., 2014, İstanbul, s. 158

başka boyuta geçerek yaşamaya benzer. Karşılaşmanın değil "tanıma"nın emirleri içinde kalan boyutta, algılanamaz-oluşa girmiş kişi "tanınamaz" olur. Bu ölümle karıştırılmaması gereken bir süreçtir. Ölüm deneyim olmayandır. Ölüm daha çok tüm deneyime açılma anlamı taşıyan yokoluş deneyimi imkanının bir sonuna karşılık gelir. Algılanamaz-oluş kipler arasında bir değişken olarak öznellik değil, tüm kipleri açık tutarak onlara sahip olan ve artık edimselleşmeye ihtiyaç duymayan doğrudan virtüelliğin bir parçasına dönüşen bedendir. Bu varoluş tarzı bir algılanamaz-oluş olarak göçebe oluş etiğinin ilkesidir. Nietzscheci anlamda kendini-yenmek ya da öz-aşkınlık olarak içkinliği icra edebilmek ancak yokoluş deneyimiyle imkan bulur. Kendini-yenmek, bedeni saf yeğinliğe dönüştürmek anlamında parçalanarak yokolmak ve bu şekilde sonsuzluğa açılmak demektir. Göçebeleşmek bir kipin aktüelliğinden başka bir kipin aktüelliğine geçiş değildir. Bu olsa olsa göçmenlik olabilir. Göçebelik ancak "kımıldamayan göçebelik" olarak paradoksal bir şekilde vuku bulabilir. Deleuze'ün ifadesiyle "hiç kımıldamadan yapılan seyahatlerde, olduğu yerde kaçışlar yaratmak mümkündür."[24] Algılanamaz-oluş olarak göçebelikte beden kımıldamıyordur; ancak bu hareketsizliğine rağmen sabit bir görüntüye izin vermez, bedenin molekülleri organizmanın bütünlüğünden kaçarak rezonansa girmiş ve bu şekilde kendisine yönelik her türden "tanıma" işlemini iptal etmiştir. Bu anlamda göçebelik bedeni yeğinliksel sahaya mutlak bir yersizyurtsuzlaşma hareketi içinde açık tutmak ve bir yüze sahip olmayıncaya dek yeğinleşmekle mümkün olur. Göçebelik giderek bir yüz sökümüne dönüşür. Göçebeliği özdeşliklerden özdeşliklere bir harekette değil, yüzün sökümünde buluruz. "Ne kadar uzağa gidersek gidelim, yüzden kopmadığımız sürece hakiki bir algıya köstek olan tüm özdeşleşme ve yorumlama oyunlarından kaçamayız."[25] Yüz, bizi toprağın yerleşik güçlerine bağlayan ya da pürtüklü bir mekana "saplayan" korkunçluktur. Kişisel olmayan yaşam yüzü olmayandır. Yüzü sökme eyleminin radikalliğiyle aslında tüm yüzlere sahip

[24] Deleuze G., Diyaloglar, Bağlam Yay. Çev. Akay A., 1990, İstanbul, s. 61.
[25] Teorik Bakış., Sayı. 3, Sel Yay., Çev. Yardımcı S., 2014, İstanbul, s. 157

olabileceğimiz deneyim olarak algılanamaz-oluşa açılırız. Algılanamaz-oluş pürtüklü mekandan bir kaçış çizgisiyle kurtulup kendine kaygan bir mekana inşa eden göçebenin hareketidir. "Göçebe göçmenden farklı olarak, yer değiştirmelerinden ziyade kaygan bir mekanda ikamet etmesiyle tanınır."[26] Göçebenin fiziki bir harekete ihtiyacı yoktur; o sahip olduğu kaygan mekan üzerinde tüm edimselleşme biçimlerinin virtüel bulutuna sahiptir.

Oluşa yatkınlığın hiçliğe yaklaştığı, olumsuzlamanın emrindeki bu nihilist çağda Deleuze bize yaşamı hatırlatmıştır. Oluş çoktan unuttuğumuz gerçek deneyim olarak yaşamdan başka bir şey değildir. Bu anlamda "duygu"ların bize "arkadan yaklaşması"na cesurca izin vermek gerekiyor. Bu sebepten eğer bir "Deleuze çağı" kapımıza dayanmışsa bunu ancak bir "duygu çağı" olarak düşünebilir ve yaşamlarımızda aktüalize edebiliriz. Deleuze bizi dünyaya inanmaya davet etmiştir. Bu davet, çağrısına icabet etmemiz gereken ancak bir türlü eşiğinden geçemediğimiz bir kapı olarak hala açık duruyor.

Deleuze'ün Dionysosvari kahkahasını sayfalarda yankılatmaya yönelik bir arzuyla kaleme aldığım bu çalışmayı Jean-François Lyotard'ın Deleuze'ün intiharından sonra Le Monde'a yolladığı faksla sonlandıralım.

"Hayal kırıklıklarını ve pişmanlıkları, olumsuz duygulanımları tecrübe edemeyecek kadar sert biriydi. Bu nihilist yüzyılın sonunda Deleuze bir başkaldırıydı. Hastalığından tutun da ölümüne dek. Neden geçmişteki Deleuze'den bahsettim? Deleuze güldü. Deleuze gülüyor. O burada. Bu senin hüznün, aptal, der gibi"[27]

[27] Lyotard J.F., Aktaran Critchley S., Ölü Filozoflar Kitabı, Bilgesu Yay., Çev. Kabadayı T. ,2014, İstanbul s. 284.

MUAMMER KIRANOĞLU
ROMAN SANATI

BEN İNSANLARI sadece şaşırtmak değil daha çok eğlendirmek, biraz da germek isterim.

Anlatılan hikâye biraz da gerçek olmalı, ama biraz. Çok fazla gerçeğe dayanmamalı, çok fazla uydurma da olmamalı. Yani bir düşünün, şimdi siz, ben de dâhil, bir günü nasıl yaşıyorsunuz? İşin içinde bir gerçek var, ama biraz gerçek bu. Aslında hiçbirimizin hayatı her gün çok şaşırtıcı olaylarla, korkunç şeylerle yahut acayip, fantastik durumlarla geçmiyor. Evden çıkıyor, işe gidiyorsunuz. Belki yolda bir kaza görürsünüz, ya da birbiriyle tartışan insanlar. Bu da her zaman olmaz. Onun yerine sıkışıklık, bir sürü koşuşturan insan. İşte o anda insana düş gerekir, gerçekliği de böyle işin içine düş katarak yorumlamak gerekir.

Mesela insanları çok heyecanlandıracağını vaat eden, ilk elden bunu satan kitaplar ne kabadır. Bakın şimdi, işin içinde işler var: İş ölüyü öldürmek, aşığı âşık etmek, bir intikama doğru koşturmak değildir. İşin içinde işler olmalı.

Bakıldığında insanın yaşamı zaten olağanüstüdür. Bunu ayrıca olağanüstülükle süsleyemezsiniz. Süslememek de gerekir.

Ben sorular sorarım,
cevaplar karşıma çıkar.
Ya tam çözülmüş olarak,
ya da çözümü ima ederek.

İşte bir romancının da işi bir soruyu yahut bir olayı çözmek değil, çözümü ima etmektir.

En güzeli budur.

Roman bir anlatı sanatıdır.

Bir biyografi değildir; kişinin başka kişinin hayatını anlattığı.

Bir otobiyografi değildir; kişinin kendi hayatını anlattığı.

Roman bir kurmaca anlatıdır. Yani anlatan kişi

anlattığı şeyi, hikâyeyi, karakterleri ve dünyayı yeniden kurar.

Bu kurmaca evreni dünyamıza benzer; kişiler bize benzer.

Yağmur, güneş, ıslık, rüzgâr, su, ev, toprak, akıl, teknoloji ve daha binlercesi.

Hayatın içinde olmayan bilmediğimiz, duymadığımız, aşina olmadığımız hiçbir şey yoktur romanda.

Hatta uzaydan bahsederken bile sanki o uzayın içindeymişiz gibi, türlü yaratıklarla zaten karşılaşmışız gibi bir his uyandırır bizde.

Roman sanatında anlatıcı kişi:

1. ya her şeyi bütün olayı, kişileri ve hayatlarını, gelmişini geçmişini her şeyi, iç sesi, duygularnı, düşüncelerini bilen anlatıcıdır — kısaca Tanrı Gözü diyelim biz buna,
2. ya olayın, o hayatın içinde yer alan bizzat karakterin kendisidir,
3. veya yine olayların içinde, yahut yakınında yer alan ama bizzat dâhil olmadan sadece gözetleyen anlatıcıdır.

Sonuç itibariyle bu anlatım tarzlarından hangisi olursa olsun bir kişi adılı seçilmek zorundadır.

Birincisinde zaten üçüncü kişi anlatımı benimsenir,

ikincisinde birinci kişi; ben,

üçüncüsünde de yine; o.

Bu durumda asıl dikkat edilmesi gereken hangi biçimin anlatıya daha uygun düşeceğini belirlemektir.

Bir de kamera gözü var: Bu da sadece bir kameranın objektifine takılan görüntüler gibi gördüğü her şeyi sadece aktaran, bize anlatırken asla duygu ve yorum katmayan anlatı tekniğidir. Burada doğal olarak, üçüncü tekil kişi kullanılır.

Romanı diğer türlerden ayıran şey, onun bir meselesi olmasıdır. Rastgele bir anlatım, bir şeyi hikâye etmek veya bir karakterler çöplüğü oluşturmak iş değildir, roman değildir.

Adı üstünde kurmacadır.

Hayattan işine gelen yanları alır ve kullanır.

Ne eksik, ne fazla.

Gerçekçi olmak zorundadır, gerçek değil.

Fantastik bir öykü anlatırken bile bize gerçekliğin aynasından yansıyan görüntüsünü vermelidir.

Odak noktasında, merkezinde; romanın anlamaya çalıştığı, çözmeye uğraştığı bir şey vardır.

Bu şey bizim hayatla karşı karşıya kalışımız, kaçacak noktamızın olmaması, savaş, aşk, para gibi bir şeydir.

Sonuçta hayatı devam ettirmek; bir yerinden yakalamak, bittiğini düşündüğün anda bile yeni bir umut ışığının parıldamasına benzer.

Bir şeyler olup bitiyorken aslında olan başka şeydir: Roman bunun ispatıdır.

OSMAN ÇAKMAKÇI

Şiir yazmaya tam olarak ne zaman nasıl başladığımı hatırlamıyorum. Zaten çocukluğumun hatırlamadığım döneminden bu yana okuyordum ve zihnim okuduklarımdan meydana gelen bir dünyayla doluydu. Gerçek ile gerçek olmayanı çoktan birbirine karıştırmaya başlamıştım. Kendi halinde uslu bir çocuktum. Daha çok kafamın içindeki bir dünyada yaşıyordum. Anneme çok bağlıydım. Hayatımdaki her şeyin ölçüsü ve ödülü annemdi. Kendime annemden ve onun için yapacaklarımdan ibaret bir dünya yaratmıştım. Başarılı bir öğrenciydim. Bir kız kardeşim vardı. Onunla pek geçinemezdik çünkü başarılı ve dahi uslu bir öğrenci olduğum için ailemin gözdesiydim ve bu durum tabii ki kız kardeşimde kıskançlık oluşturuyordu. Hâlbuki ben onu severdim ve ailemin gözdesi filan da olmak istemiyordum. Gözde olmak hep göz önünde bulunmak ve sevilmeye devam etmek için her zaman gereğinden fazla çabalamak demekti. Hele annemin sevgisine layık olmak için her zaman çok çalışmak gerekiyordu. Bu böyleydi, ama bir kere de sevdi mi sizi tam anlamıyla sevilmiş olduğunuzu ruhunuzun derinliklerinde hissederdiniz. Ödül de ceza da çok büyüktü.

Dışarıdan başarılı ve gelecek vaat eden biri gibi görünüyordum. Hâlbuki çoktan yolumu kaybetmiştim. Hiçbir zaman tam olarak ne yapacağımı, ne yapmak istediğimi bilemedim. Daha çok anların içinde yaşıyor gibiydim, bir sürecin, bir amacın kendiliğinden bir parçası olamıyordum. Kafam sanki sürekli bir uyuşukluk içindeydi. Bir hayal içinde gibi. Gerçekliği seyrediyor, ama onun içine giremiyordum. Bu bakımdan asla bu dünyanın adamı olamadım.

Edebiyatla ilişkim babamla birlikte başladı. Babam kendi halinde şiirler yazmış gençken, bana o

zaman yazdığı şiirlerden bölümler okurdu. Şimdi bile bazıları ezberimde. Türk şiirini de iyi bilirdi ve tahmin edilebileceği gibi Garip şiirine bayılıyordu. Daha öncekileri de iyi biliyordu. Yahya Kemal, Hâşim, Tarancı, Ziya Osman, Necatigil, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü, Dıranas ve tabii ki Garip: Orhan Veli, Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet. (Nahit Hanım'ı tanıyacak kadar iyi biliyordu hayatlarını.) İkinci Yeni'den Cemal Süreya, Turgut Uyar.. ama asla bir Ece Ayhan değil. Külebi'yi çok severdi. O zamanlar beş – altı yaşlarındaydım. Babam şiir okudukça ben hayretler içine düşerdim: Nasıl böyle muhteşem bir şey olabilirdi. Şiir muhteşem güzel bir şeydi. Çok seviyordum. Babama sürekli şiir okuturdum. O da okurdu. Bana ilk kitaplarımı da babam almıştı. Bol bol okuyordum. Babamla hafta sonları Sahaflar Çarşısı'na gidip kitap alıyorduk. Artık okumak ve kitap almak benim için bir tutku olmuştu.

Yatılı okula girdikten sonra okuma serüvenim devam etti. Sait Faik, Ömer Seyfettin gibi hikâyecileri de okumaya başlamıştım. Özellikle Sait Faik'e hayran kalmıştım. Öyle ki okulda bana Sait demeye başlamışlardı. Önüme gelene Sait Faik okumasını söylüyor, Sait Faik kitapları veriyordum.

Her neyse sanırım 1980 yılının aralık ayıydı. İlk şiirimi yazdım: İsmi Hayat gibi bir şeydi ve çok karamsar bir şiirdi. Aniden yazdım. Kafamda ben de şiir yazayım gibi bir istek ve arzu her zaman vardı ama bunu çok ciddiye almıyordum. Bizim sınıfta Fikret diye bir arkadaşım vardı. Sivaslıydılar. Babası hastanede hademeydi. İşçi Partiliydi ve o da babam gibi şiir yazıyordu. Fikret hep babasının uzun bir şiiri vardı onu okurdu. Çok güzel bir şiirdi. Her defasında yeniden yeniden okuturdum ona bu şiiri. Onun babasının da benim babam gibi, artık yazmıyor olsa bile bir zamanlar şiir yazmış olması gözümde değerini büyütüyordu. Yazdıkları şiir ile birlikte hayatları ve kişilikleri büyülü bir hal alıyordu. İşte o aralık ayında ilk şiirimi yazdım: 15 yaşımdaydım. İlk şiirimi yazdığım andan itibaren hep geç kalmışlık duygusu içinde oldum. Şiire daha erken başlamalıydım: Geç kalmıştım işte. Sen 1980'di.

İlk şiirimi yazdıktan sonra hummalı bir biçimde yazmaya devam ettim. Şiir yazdıkça mutlu oluyordum. Gün oluyor günde üç dört şiir yazıyordum. Bir yandan da okuyordum. Çağdaş şiiri takip etmeye başladım. O zamanlar çok güzel edebiyat ve şiir dergileri yayımlanıyordu. Örneğin Yazko Edebiyat ile Hürriyet Gösteri dergisini sürekli takip ediyordum. Daha çıkmalarına bir hafta kala heyecanla beklemeye başlar, çıktıklarında bayiden neşe içinde almaya koşar, yapraklarını delice bir hazla çevirmeye başlardım. Tabii o zaman şiirimizin büyük ustalarının hâlâ hayatta olduklarını düşününce örneğin Gösteri dergisinde Oktay Rifat'ın son şiirlerini okumak bir hayal değildi. Yazko Edebiyat eski şairlere olduğu kadar 80 Kuşağı şairlerine de yer veriyordu. Seyhan Erözçelik'in ilk şiirini Yazko Edebiyat'ta okumuştum. Düşünsenize. İlk şiirini okuduğumda ne acayip bir şair demiştim, hemen dikkatimi çekmişti. Haydar Ergülen, Ahmet Erhan, Mehmet Müfit vs onlarca şairi bu iki dergi sayesinde tanıdım. Bu dergiler gerçekten de Türk şiirine ve edebiyatına anlatılması zor katkılarda bulunmuşlardır. Daha sonra Yazko Somut çıkmıştı. (Orada Can Yücel'in şiirlerini okur ve tartışırdık.) Yazko Çeviri ve Yazko Felsefe de daha sonra çıktılar ve hayatımda başköşeye oturdular. Sanat Olayı, Poetika, İmge, vs gibi gençlerin çıkardıkları dergileri de takip ediyordum. Çok mutluydum. Tabii Adnan Benk'in Çağdaş Eleştiri'sini de unutmamak gerek. Muhteşem bir dergiydi.

Ben küçüklüğümden beri hep dergi çıkarmak istiyordum. Belki klişedir, evet öyle, ama ben de çocukken el yazısıyla dergiler gazeteler çıkarmıştım. Lise II'ye gelince okulun edebiyat kulübünün başkanlığına seçildim. Okulda kulüplerin başına her zaman ağabeyler, yani lise son sınıflar seçilirdi. Ben bir istisna olmuştum. Daha Lise II. sınıftayken kulüp başkanı seçilmiştim. Demek ki ağabeyler de benim edebiyatla ilişkimden etkilenmişlerdi. Okulda şair olarak ün yapmıştım bile. Kulüp başkanı seçildikten bir süre sonra okul idaresine başvurup bir kültür-edebiyat dergisi çıkarmayı teklif ettim. İdare kabul etti. Sene 1982'ydi.

Dergiyi yaparken kendime Yazko Edebiyat der-

gisini örnek almıştım. Her şeyiyle ona benziyordu. Kapak tasarımı, iç sayfalar, ürünlerin sıralaması bile. O zaman elimde bir sürü şiir vardı. Kendi şiirlerimi başkalarının ürünleriyle birlikte dergide yayımladım. Dergi büyük bir beğeniyle karşılandı. İstanbul liselerinde bizim gibi bir dergi çıkarabilen yoktu. Üstelik dergi lise tarihinin basılı ilk dergisiydi. Daha önce de dergi vs çıkarmışlardı ama daha çok fotokopi dergilerdi bunlar. Basılı değillerdi.

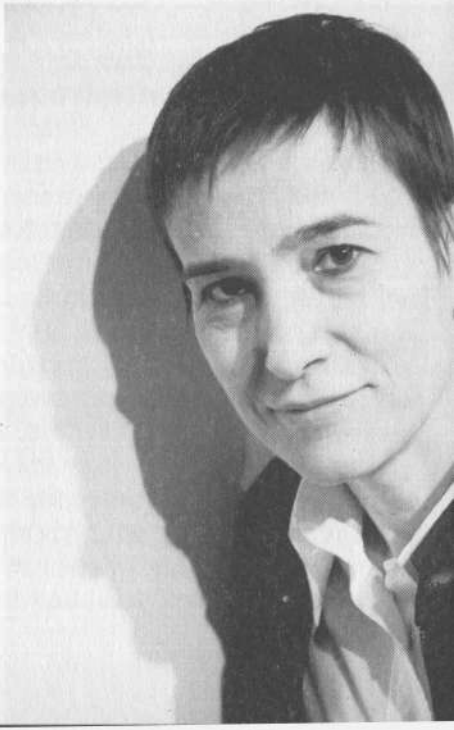
Çok mutluydum. Şiir beni kendi içe kapalı dünyamdan çıkarıp almış, beni kendine güvenen, insanlar tarafından tanınan, popüler biri haline getirmişti. O zamanlar şiirin çiçeklerini kokluyordum, kaymağını yiyordum. Gene depresif ve içe kapanık biriydim ama şiirde kendimi bulmuş, kendimi gerçekleştirmiştim. Neredeyse bütün okul benim şair olacağıma inanıyordu.

O zamanlar şiir kitabım çıkınca hayatımın değişeceğini, birdenbire mutlu biri olacağımı sanıyordum. Yıllar sonra, 1991'de kitabım basıldı, ama mutlu biri olmadım. Şiire inanmak bir hayale inanmak gibi bir şeydi. Şair olunca, şair olarak kabul edilince mutlu olmuyordu insan. Bunu kabullenmem uzun sürdü. Kitabım yayımlandıktan sonra kayda değer hiçbir değişimin olmaması beni büyük bir hayal kırıklığına uğratmıştı.

DİPNOT

GÜZEL ŞİİR

Şiir sanatıyla, sanat olarak bir alıp veremediği yok Birhan Keskin'in. Onunla uyum içinde akıp gidiyor ve huzurla deviniyor içinde. Şiirin, bir sanat olarak, olanakları (ki bu şimdiye kadar kazanılmış ve yerleşmiş ve dolayısıyla klişeleşmiş olanaklardır aynı zamanda) yeriyor Keskin'e; bu olanaklardan memnun ve bu olanakların yarattığı imkânlar Birhan Keskin'in bir şair olarak kendisini ve dünyayı anlatmasına yetiyor. Anlatmak yerine dışa vurmak demek isterdim, zira bence şair ve şiir anlatmaktan ziyade dışa vurur, tıpkı kaynayan sütün kabarması gibi kaynayan şiir de kabarır ve yapısal, biçimsel ve anlamsal olarak bütün halinde dönüşüme uğrar. Zaten eğer kendi iç varlığıyla birlikte hem yapısal, hem biçimsel ve hem de anlamsal bir deformasyona uğramazsa, eğilip bükülmezse, amorflaşmazsa yeni anlamların olanakları da açılmaz ona. Öyleyse, ilk elde şu konuda anlaşmak gerek: Birhan Keskin şiirin bir sanat olarak olanaklarını yeterli buluyor ve bu olanakların içinde huzurla deviniyor, kendisini var ediyor. Ama, hâlbuki, kimi şairler şiir yazıyor olmalarına rağmen bir sanat olarak şiire karşı husumet beslerler, öfkelenirler ve hatta kavga ederler onunla. Zira şiir, bir sanat olarak sahip olduğu ve sunduğu olanaklarla şairin kendisini dışa vurmasına, ifade etmesine yetmemektedir. Şair, bunu etinde kemiğinde iliğinde hisseder; bu yüzden de şiiri genişletmeye, onu amorflaştırmaya, olanaklarını artırmaya çalışır. Bunun için elbette ki şair olarak bu krizi benliğinde hissediyor olması gerekir. Peki, bu şart mıdır? Kriz zamanlarında, evet. Zira, eğer dünya ve var oluş bir krize girmişse, şiir de krize girmiş demektir, ve işte böyle kriz anlarında yeni ve başka bir şiir doğar. Bu anlamda bir krizle karşı karşıya, bir kriz duygusu içinde değil Birhan Keskin şiiri. Aksine, her ne kadar son kitabında bir yanıyla bir ölçüde dünyanın ve ülkemizin sorunlarına değiniyorsa da bunu



mırıldanan, ahenkli ve neredeyse uysal bir şekilde yapıyor.
Birhan Keskin, Metis Yayınlarından son yayımlanan kitabı "Fakir Kene"-de de bu genel çizgiden uzaklaşmış değil. Ancak, çok önemli ve çağımızda artık çok az bulunan bir özelliği de var Keskin şiirinin: Bu şiir, arkasında bir öznenin var olduğu hissini duyuruyor. Öyle ki, arkasında bir şairin, bir insanın var olduğu hissinin oluşmadığı birçok insansız şiirin yazıldığı günümüzde bu Keskin şiirine bir sahicilik kazandırırken, ona bir gövde, bir boyut da veriyor. Keskin, bir özne olarak bu şiirlerde yaşıyor, nabzı atıyor ve sesi duyuluyor. Dediğim gibi bu günümüzde pek rastlanılmayan, nadir bulunan bir özellik. Birhan Keskin'in şiirinde nasılsa hayatında da öyle olduğundan bir an bile kuşkulanmıyoruz. Sahici şiirler bunlar. Aynı zamanda da güzel.
Şiiri eleştirirken onun içeriğine bakmak bana kolaycılıkmış ve doğru değilmiş gibi geliyor. Bana göre, bir şiirin şiir olup olmadığı, onun şiirin yapısıyla, biçimiyle yeni bir öneride bulunup bulunmadığına bağlıdır. Şiirde ne söylediğiniz değil, nasıl söylediğiniz önemlidir. Yoksa bir anlatıdan farkı kalmazdı. Birhan Keskin de elbette iyi bir şair olarak ne söylediğinden ziyade neyi nasıl söylediğine bakıyor. Ama bu şiir çağın krizini duyurmakta bence yetersiz kalıyor. Aşırı lirik ve duygusal. Bu anlamda kolay okunabilir ve anlaşılabilir bir şiir. Bu nedenle de okuyucunun algılarını zorlamıyor. Onunla uyum ve ittifak içinde.
Şiir sanatına diklenmeyen, onunla cebelleşmeyen bir şiir de yazılabilir mi? Yazılırsa etkili ve güzel olabilir mi? Çağımızın ipe sapa gelmez duyarlığını yansıtabilir mi? Bunlar, üzerinde durulması düşünülmesi gereken sorular. Ama, ne var ki, Keskin şiirine baktığımızda, şiir sanatıyla hiçbir sorunu olmasa da bu şiirin "olduğunu" ve yaşadığını görüyoruz. Zira dediğim gibi bir insanın gölgesi var bu şiirlerde; sahici sesi var.
Ben şahsen diklenen şiiri severim, mırıldanan şiirdense. Ama işte, ne yapayım, Birhan Keskin şiirini seviyorum. Ve bu şiirleri "güzel" buluyorum.

• OSMAN ÇAKMAKÇI

DERGÂH 314

Size oluyor mu bilmem, ama ben kötü bir şiir okuduğumda gerçek anlamda fiziksel etkilere maruz kalıyorum. Örneğin, midem bulanıyor, nefesim kesiliyor, hatta terlemeye başlıyorum. Dergâh dergisinin Nisan 2016 tarihli 314. sayısındaki şiirleri okurken de aynısı oldu. Midem bulandı, hatta kasıldı, nefesim daraldı, terledim.
Dergide 12 şairin şiirleri var. İçlerinde yalnızca Atakan Yavuz, Ali Ayçil (ki kendisini daha yakından tanıyorum) ve Cafer Keklikçi'nin isimlerine aşinayım. Diğerlerini ilk kez okudum. Sözünü ettiğim bu üç şairin de şiirleri en başından söyleyiş ve imge bakımından tamamen klişe. Hiçbir şaşırtıcılık, ya da heyecan verici bir yenilik girişimi yok. Ritim bakımından da böyle bu. Şiirlerin sesleri de alışıldık. Dize sonlarındaki açık hece-kapalı hece denklemi de kendini hemen ele veren, kolayca çözülebilen bir matematiğe sahip. Neyi neden söyledikleri, bu şiirlerin yazılma gerekçesi ya da ihtiyacının ne olduğu anlaşılmıyor; belli değil. Yazılmasalar da olurmuş sanki bu şiirler. Herhangi

bir boşluğu doldurmuyor, herhangi bir gerçekliğe karşılık gelmiyorlar. Hangi derde deva oluyorlar? Belli değil. Sanırım böyle bir dertleri de yok. Ali Ayçil, yılların şairlik uğraşının doğal bir sonucu olarak daha eli yüzü düzgün. Ama maalesef o da klişelerden, hazır söyleyişten kurtulamamış.

Diğerlerinin arasından Selma Yıldırım Kıldan, M. Sami Karademir ve Mehmet Şahinkoç'un şiirlerini ise hiç anlamadım. Bütünüyle laf kalabalığından ibaretler. Sümeyye Özdemir'de bir kişilik var gibi, ama o da şiir yazmayı bilmiyor.

Ali Ayçil'in derginin yayın yönetmenliğini Mustafa Kutlu'dan devralmasından sonra belki yeni bir kalkışma yapar diye düşünerek, uzun bir aradan sonra Dergâh'ı yeniden almaya başladım. Ayçil, ne de olsa, dergiye yeni bir kimlik kazandırma çabası içinde olduğunun işaretlerini veriyor. İki sayıdır, Dergâh'ın başlangıcından bu yana çevrimyazı baskısını ek olarak veriyorlar. Bu başlı başına önemli ve heyecan verici bir girişim. Ama ne yazık ki günümüzün şiirini ve edebiyat ortamının nabzını yansıtmakta başarısız kalıyorlar. Yayımlandığı 26 yıldır bir mahfil olmayı başaramayan, yeni şair çıkartamayan Dergâh bakalım bu kan değişikliğiyle çağın ritmine ayak uydurabilecek bir çizgi tutturabilecek mi? Ne yaparlarsa yapsınlar, öncelikle ürün kalitesine dikkat etmeleri gerekiyor. İş olsun diye şiir yayımlamaktansa, şiirsiz de çıkmaya cesaret edebilmeliler Zira yayımladığı şiirler hiçbir şeye benzemiyor, bunların hiçbir karşılığı bulunmuyor.

• OSMAN ÇAKMAKÇI

IAN.EDEBİYAT 3

Fazla beyaz, fazla hijyenik, çağın beğenisi, trendleri ve beklentileriyle fazla uyumlu uzlaşımcı dergileri pek sevemiyorum. Hatta hiç sevmiyorum. Önceleri İstanbul Art News adlı aylık sanat gazetesinin eki olarak yayımlanan IAN. Edebiyat Şubat 2016'dan bu yana müstakil bir dergi olarak yayımlanıyor. Derginin yayın yönetmeni Çağlayan Çevik son yıllarda karşılaştığım en yetenekli kritik yazarlarından biri, belli ki edebiyata dair kendine özgü fikirleri, bir bakış açısı da var. Üstelik piyasa da kendisine arka çıkıyor. Merak ve ilgiyle izliyorum. Ne var ki, IAN.Edebiyat'ı gazetenin eki olarak yayımlandığı zamanlar daha çok seviyordum. Bu hali bana biraz elit edebiyatseverlere sesleniyormuş duygusu yaşattı. Gazetedeyken hoş sürprizler olarak görünen yazılar ve isimler nisanda yayımlanan bu 3. sayıya gelindiğinde tekdüze tekrarlar halini aldı. Bir kere bu dergiden beklentilerimiz belli ve sınırlı. Bir "piyasa" dergisi olan bu yayından muhalif, çığır açıcı, yenilikçi ve sınırları zorlayıcı olmasını elbette ki beklemiyoruz. Eleştirilerimizi de böyle beklentileri doğası gereği karşılayamayacağını bildiğimiz derginin bürünmek istediği kimlik ve şekli göz önünde bulundurarak yapıyoruz. Bu dergiden beklediğimiz edebiyat piyasasının nabzını tutması, bizi yeni

gelişmelerden haberdar etmesi ve aktüaliteyi anında naklet-mesidir. Bu, gelişmelerden okuru haberdar etme misyonunu "nehaber" sayfalarıyla yerine getirmek istiyor. Kapak, benzerlerinin yaptığı gibi, Necatigil'in 100. doğum yılından dolayı şaire ayrılmış. Dosya konusu Necatigil. Öykülerde belli bir dikkat ve özen kendini gösteriyor. Raskol'un Baltası'nın "kirli" hikâyecilerini yayımlamayı tercih ederek beyaz sayfalarını kirletmeyi göze alıyor, ama bu belki de bu aykırı yazarların evcilleşmesine de neden olabilir. Bu 3. sayının "odak yazarı" ise tam bir muhteşem sürpriz: Hüseyin Kıran. Bu muhalif, marjinal ve kirli yazara yer verilerek bu yazar hakkıyla desteklenmiş ve okurun dikkatine sunulmuş oluyor, ki Hüseyin Kıran her hal ve şart altında mutlaka okunup takip edilmelidir. Ama ne yazık ki bütün bu olumlu yönleri dergiyi seçkinci olmaktan kurtaramıyor (zira Hüseyin Kıran seçkinlere önerilen fındık fıstık değil, demir leblebidir). Eleştirmenleri ve diğer deneme yazarları bembeyaz isimler. Hijyenik, pürüzsün, meselesi olmayan isimler bunlar. Biçimiyle ve hedefleriyle, özellikle Selim İleri yönetimindeki Argos'u çağrıştıran dergi, Argos'un kökeninde yer alan Enis Batur'un Gergedan dergisinin yenilikçiliğine, ürün seçimindeki düzeyine ve hedeflerine yaklaşamıyor bile. (Enis Batur hâlâ Türkiye'nin en avangart şair ve yazarıdır.) Dedim ya bu dergiden bunları beklemek belki de haksızlık, ama ben yine de "beyaz" temiz dergilerden hazzetmediğimi belirterek bitireyim.

• OSMAN ÇAKMAKÇI

SAVAŞ VE AŞK

Bu dünyada tek gerçeklik vardır, o da; Herakleitos babamızın dediği gibi savaştır. Ayrıca insanın hakiki kişiliği, ne olduğu da ancak o zaman ortaya çıkabilir.
Ve "Hakikati" ortaya çıkarmak demek de savaşmak demektir.
İnsan uyandığında, aklı başına geldiğinde, bir şey yapmak istediğinde ona sunulan tek alternatif savaşmaktır.
Herkes böyle yapmıştır:
Musa da.
İsa da.
Muhammed de.
Büyük İskender'inden Sezar'ına, Fatih'ine kadar herkes.
Bu tabii ki tamamen silahları, kılıç ve kalkanları kuşanmak demek değildir. Ama işin artık

kaçınılmaz bir şekilde ona geldiği bir an da vardır.
Mecburen.
O yüzden insanları aldatmamak gerekir.
Hoşça vakit geçirmek, iyi vakit geçirmek, keyifli anlar yaşamak, mutlu olmak, barış falan; dileklerimiz olabilir ancak. Ama gerçekte olan bu değildir.
Değiştiren, dönüştüren, yıkan-yok eden ve yapan şey yine de savaştır.
Savaş olmadığında çürüme olur. Özgürlük yok olur, bilinemez. Kimse gerçekten gücü ve bunun imkânlarını keşfedemez.
Ayrıca sevişmek de savaşmaktır:
Rahatlayan beden güç toplar.
Güçlü olan, güçsüz olanla karşılaşır ve sen ne kadar gücünü kabul ettirebilirsen, güçsüz görünen de kendini o kadar derinden, daha bir inançla, tutkuyla verir sana.
Ve güçlü olan rahatladığında veya gevşediğinde aslında kendisinin de ne olduğunu keşfeder: Çünkü boyun eğdirdiği, gücünü kabul ettirdiği gücünü ondan almış, emmiş onu da kendi gibi yapmıştır.
Eğer bu zevk, haz, kendinden geçiş hali bir anda sıyrılıp kurtulabileceği bir şey olmazsa, onun da pili bitmiş demektir:
Çünkü aslında zayıf olan başka savaşçı, güçlü bedenleri arzulamaya başlamıştır bile.
Halk da, halklar da böyledir işte.

• MUAMMER KIRANOĞLU

Karşılaşmaların sınırsız ve her daim mümkün olması ancak kendimizi oluşa sonsuza dek açmamızla gerçekleşebilir. Duygu Çağı, böyle bir şeydir işte. Karşılaşmalara bütün varlığımızı açmak. Her şeyin bütün boyutlarıyla bize nüfuz etmesine izin vermek. Böylece şeyler ve hakikat kendisini bizde gerçekleştirecektir. Bizde gerçekleşen yaşamın kendisi olacaktır ve böylece biz de yaşamı gerçekleştirmiş olacağız.

ŞİİR NUR ALAN, BARAN ÇAÇAN, MURAT ÇELİK, ELVİN EROĞLU, SERDAR KOÇAK, AYHAN KURT, ÖMER ŞİŞMAN, BERNA TERZİAHMETOĞLU, GEORG TRAKL, İRFAN YILDIZ **ÖYKÜ** OZAN ÇINAR, MUAMMER KIRANOĞLU, EBRU OJEN, İSMAİL PELİT, NECMİ ZEKÂ **METİN** LÂLE MÜLDÜR **DEFTER** ORHAN DURU **YAZI** BARIŞ ACAR, ENİS BATUR, OSMAN ÇAKMAKÇI, BURAK FİDAN, TARIK GÜNERSEL, MARTIN HEIDEGGER, MUAMMER KIRANOĞLU, SENEM KURTAR, MELİSA KURTCAN, ÇAĞRI ULUĞER **SÖYLEŞİ** ALAIN BADIOU, CANSU ÇAKAR, EBRU OJEN **SANAT** YÜKSEL ARSLAN, ALİYE BERGER, BERİL GÜN, MELİSA KURTCAN, CANSU ÇAKAR **ŞARKI** AVNİ ANIL **DİPNOT** OSMAN ÇAKMAKÇI, MUAMMER KIRANOĞLU